

frakcija

MAGAZIN ZA IZVEDBENE I UMJETNOSTI | PERFORMING ARTS MAGAZINE

No. 33 / 34



2014. 12. 05. 00:00

Se gotovo stoljećem tradicijom umjetničkih istupanja u javni prostor izvan galerijskih / kazališnih zidova a jedne strane te se institucionalizacijom tзв. javne umjetnosti (Public Art) kao posebne umjetničke discipline s druga, ovaj broj Frakcije (i tokom na UrbanFestival) nastoji ponovno promisliti neku od ključnih pitanja vezanih uz umjetničke praktike u javnom prostoru.

Naočitije se naznačio pitanje javnoga prostora koji - ako želimo nadati puku definiciju - zantičeva temeljnu rekonstrukciju. Javnost nije fizički prostor, nije lokacija održavanja, javnost je približno politički prostor. Poslužimo se definicijom Olivera Marcharta: "Javnost se uvek iznove po izlasku onda - i uvek novova - u trenutku konflikt-a i rasprave; tamo gdje je konflikt, ili točnije antagonizam, tamo je javnost, a gdje konflikt nestaje, nestaje i javnost zajedno s njim".

Stjedče pitanje svakako je komunikacija s publikom. Značajan modus operandi umjetnici u javnom prostoru veća se uz su-delovanje gledatelja/konsumenata. B druge strane, autorstvo ne znači apsolutnu kontrolu nad umjetničkim delom, publiku je suodgovorna za realizaciju dela, i proizvodnju i potrošnju umjetnosti neophodno postaju društveni čin. Umjetnost danas mora preuzeti mjesto u novoj strukturi. Bilješna razlika između akvizicije, umjetničkog i političkog djelovanja, zapravo linije granica svaka od pojedinih kategorija jedna je od osnovnih značajki novog doba i u skladu s tim razno je ponovno promisli ulogu umjetnika, kuratora ali i promatrača, koji postaju sve više aktivan sudionik u procesu stvaranja.

Umjesto zaključka na kraju se predlaže dodano otvaranje analitičkih pristupa javnim umjetničkim presema: jer grad je proizvod beskonačnih i bezvremenskih promjena, razlike i različitosti, stanje trajnog flusa.

With almost a hundred year long tradition of artistic stepping out into public space, outside of the confines of gallery / theatre walls on one side and with the institutionalization of Public Art as a distinctive artistic discipline on the other, this issue of Frakcija focusing on the Urban Festival in Zagreb attempts at once more rethinking some of the key questions related to artistic practices in public space.

The question that asserts itself most obviously is one of public space - to go beyond the bare definition - requiring a fundamental reconstruction. The public is not physical space, nor the event location, the public is primarily a political space. To use Oliver Marchart's definition: "the public comes into existence only - and always anew - in the moment of conflict and dispute. Where there is conflict, or more precisely antagonism, there is the public; where it disappears, the public disappears together with it."

Communication with the public is definitely the question that follows in this thought. A considerable modus operandi of art in public space is tied to the co-operation of spectators/consumers. On the other side, authorship does not mean absolute control over the work of art, the audience is co-responsible for the work's realization and both production and consumption of art inevitably become a social act. Art today must take up its place in the new structure. The erasure of differences between author, artistic and political action, in fact the broadening of every one of those categories is one of the basic characteristics of the new age and according to that it is necessary to rethink the role of the artist, curator, but also observer, one that more and more takes on her role of an active participant in the creation process.

Instead of a conclusion at the end, we suggest a further opening up of analytical approaches to public artistic practices because the city is in fact a product of endless and timeless change, differences and distinctions, a state of constant flux.

Sadržaj

006. Politika i umjetnička praksa
O estetici javnog
piše: Oliver Marchari

020. UF_karta

026. Prema definiciji umjetnosti kao sredstvu manipulacije
piše: Silva Karić

037. The Gob Squad
Razgovor s timom exUfben Festivala

048. O mlijeku, ljudima i umjetnosti
piše: Kristina Leko

062. Majestika i sinkronicitet
Razgovor s Borislom Bakkom, Shadow Casters
razgovarao: Una Bauer

092. Solo za tijela koja čitaju.
O publici i koristu Un aprés-midi Antonije Baehr i Henryja Wita
autorka: Petra Babisch

104. JANOS BUGÁR: Zagreb Time Patrol
Vremenska patrola, populistički slatkač
piše: Beata Hock

114. Andreja Kulundžić: Mjesto pod suncem
umjetnička akcija
exUfextENSION

116. Socijalni status i provođenje slobodnog vremena na
Javarskom jezeru
piše: Goran Golicberger

120. Vrijeme i njegova preslikava
piše: Igor Zabel

128. Potrošeni revolucionarni potencijali?
Sezgin Boynik & WHW

134. Krotki spoj između političa i akcije
U razgovoru s Wooster Group
razgovarao: Ivan Talićnjčić

140. "Balkanac, mimo!"
piše: Branka Stipanić

148. Čekajući da se svijet oponovi
Razgovor sa skupinom Goat Island
razgovarao: Stephen J. Bottoms

Contents

014. **Politics and Artistic Practice:
On the Aesthetics of the Public Sphere**
by Oliver Marchart

029. **UF_map**

032. **Towards the Definition of Art as a Means of Manipulation**
by Silvia Kalic

042. **The Gob Squad**
interviewed by exiFten Festival crew

049. **On Milk, People and Art**
by Kristina Leko

076. **Maieutics & synchronicity**
Boris Bakal, Shadow Casters
interviewed by Una Bauer

092. **Solo for Reading Bodies:
On Audience and Antonia Boehr's and Henry Wilt's *Un après-midi***
featured by Petra Sabisch

109. **JANOS SUGAR: Zagreb Time Patrol**
Time Patrol, the Populist Listener
by Beata Hock

114. **Andreja Kulundic: Mjesto pod suncem**
artistic action
exiFtenTENSION

118. **Social status and spending free time at the Jarun lake**
Goran Goldberger

125. **Time and Its Copy**
Igor Zicel

137. **Short Circuit Between Impulse And Action**
In conversation with the Wooster Group
interview by Ivan Tkaljanic



Krenimo od drugog pitanja. Što je ono javno u "umjetnosti u javnom prostoru" te kako potpisati - im-plicitno sadržano u istom pitanju: Što je to prostorno u javnom prostoru? U današnjim se mainstream debatama o "umjetnosti u javnom prostoru" obično polazi od postojećeg prostora u koji se li postavljaju umjetnička djela - objekti ili u njega intervencije umjetničke prakse. U prvu se razkuću obično uzbajaju skulpturni ili arhitektonski radovi na razmudi spomenika, umjetnosti na zgradama ili jednostavnih estetskih urbanih opremanja. Druga, naprednija kategorija obuhvaća ugovornu ne-skulpturnu praksu. To mogu biti "intervencije" poput performansa, uličnog kazališta ili čak nečijevog kazališta, to mogu biti participativni projekti "sudjelovanje građanima" u ophodnji s javnim prostorom (u međuremena kanonski Park Fictioni) ili pak politički ili društveni korišteni projekti u okvirima tzn. novog žanra javne umjetnosti (Public Art).

No u prvom je slučaju - nazovimo ga pojmom preuzetim iz Art & Language "physical object paradigm" - javne umjetnosti - pošto je jasno da je predstavnicima tamo ova paradigma javni prostor netko što - kao gradski prostor - postoji nečim o objektima koji su u njega ugrađeni. Ovi bi ga dočarali mogli re-strukturirati (zatociti u pješačkoj zoni prelijepo mješava struju plješači), ali prostor kao prostor ostaje postajan, dok i kada se objekti ukloniti. Ako se okrenuti kategoriji ne-objektivnih praksi, koji bismo iz tele oviđa mogli nazvati *physical practice paradigm* (paradigma fizičke prakse), stvar se vidno komplikira. Ponovno se - s obzirom na planje javnog prostora - nadaju dvije moguće perspektive. Tako se u jedne strane može zamisliti da se - slično kao i u rubnici opremanja grada - podje od intervencije u red postojići javni prostor. U većini slučajeva ova će se pretpostavka temeljiti na uvelike naprošnjem pred-ostanju o tome što bi uopće bila javnost. To znači da će se uvek vjerovati da se zna kamo treba podi da se dode do javnog prostora te da se vlastite umjetničke prakse time učine "javnima". Primenjeno, podi će se od loga da su radovi za medije održani u medijima (jako kroz medije sasluži rizvijati "nude-um in progress") istovremeno i radovi u javnom prostoru. Il da se intervencija na javnom trgu ili u pješačkoj zoni automatski odvija u "javnom prostoru".

Ali postoji i druga moguća perspektiva koju će zastupati u nastavku teksta. Iz ove perspektive javnost nije ono što bi negdje već postojalo. Ova predočba javnosti kao već postojećeg prostora ili medija koji samo čeka da ga se osvoji nije mrtva do nevinu fikciju. Ukoliko pojam javnosti - a time i pojam javnog



prostora - treba smisao koji nadilazi puku deskripciju, ukoliko ga, dakle, želimo upotrebljavati kao ozbiljno teorijski promišljenu kategoriju a ne samo kolokvijalno, moramo se nastati od ove fikcije. Jer tu se u najpojam sličaju radi o smisakunitima javnosti, o prisiljnim javnostima. Sjetimo se samo novodog javnog karaktera radio-stanica "s pravom javnošću". Pristup oblikovanju riječnoga programa i sadržaja za mnoge od nes nije samo ograničena, već gotovo eliminirana (a što je javnost koja nikto nema pristup?). Odatleš sadržaj proizvode prostot zavara, a ne prostor detekt. Govored u antikim terminima radi se prije o circusu nego o forumu. Informacija su pseudo-neutrale i u određenoj mjeri podstičene sveopćoj hegemoniji, tako da stvarne protu-informacije u okviru "javnosti" nikada ne bi bile prostora. Zar se slične tendencije ne mogu uvidjeti i za "javni" gradski prostor? Zar potonji nije sve privatiziran, što znači da podliježe ograničenjima pristupa i da sve više poprima karakter privatnih shopping-melova, dokle ponovno karakter prividne javnosti u kojoj je politička artikulacija unaprijed onemogućena, gotovo zabranjena i zaustavljena od strane sigurnosnih službi?

Treba, dakle, uvojiti da i mediji sami, koje inače pominjam kao utjecajenje "javnosti", ne garantiraju javnost per se. A još je manja garantija "javni trg" u prometnom pocijanju. No što čini javnost? Mnogotko govori u prilog tome da moramo iz temelja promijeniti našu poimanje javnosti, prije svega ako je želimo razumjeti politički. To nije prostor u institucionalnom smislu (kao što bi bili mediji ili prometni otoci). Nepravilno bičim slijedjeć: javnost se uvek iznova proizvodi onda - i uvek nanovo - u trenutku konflikt i isprave. Tamo gdje je konflikt, ili točnije: antagonizam, tamo je i javnost, a gdje konflikt nestaje, nestaje i javnost zajedno s njim. U tome smislu mediji nisu napravili i javnost, već je javnost kao takva medij. Jer upravo je javnost ona "spina podjele" koja povezuje putem konflikt. Tek u samom trenutku i dinom izloženja konfliktu nastaje javnost u kojoj se različite pozicije sukobljavaju ili uklaze u kontakt. Pri tome javnost, ako pomjuna promotrimo, nije puk "produkt" spomenutog sudara, već i sudsam.

Upravo iz toga se razloga javnost ne može ni "proizvesti" po recepturu ili prema načrtima. Javnost, kao što bi rekla Hannah Arendt, nije produkt svršitne proizvodnje, već se proizvodi u samom djelovanju. To sveukako ima posljedice jer otvara pitanje o vrsti djelovanja koje bi proizvelo javnost. No budući da ovo nije mjesto za detaljnije razlaganje ovoga pitanja, predstavit ću samo temeljne oposećajne okoline moje argumentacije prije negoli idem do posljedica koje rečeno ima i na umjetničku praksu.

2. POLITICKO U POLITICKU

Prije svega treba naglasiti da smo već uvođili politički pojmi javnosti, ukoliko, naime, antagonizam nije samo drugi delo kategorije političkoga. Ako, dakle, odemo da toga da javnosti u uskom smislu čitav samo one javnosti koje se proizvode kao antagonizmi, onda već imamo politički pojim javnosti. No ako se pišemo što generira takvu javnost, zapadamo u problem raskladi da se javnost ne može jednočasno konstruirati prema nekom mestu u vremenu. Političko (antagonizam) je stoga "a-sukladno", to znači da iz nege ne stoji nekaj u vremenu S, a antagonističko se situacija ne može voluntarički izrudit. Ne samo da se ovaj zaključak može izvesti na teorijskoj razini, on odgovara poslovnoj realnosti i zakonodavnom iskušenju političkog reda. U određenim situacijama možemo se posavljati na glevu agritraljaju, a da ne potičemo ni najmanje mobilizacijski efekat. U drugim pak situacijama, u kojima niko nije u smislu ni učinaknuo, izvedena izbjegava antagonizam i mase se politiziraju (politološke studije revolucije mogu biti izuzetak u ovoj temi, nezavisno o vremenu i mjestu).

Hoće li politička mobilizacija uspjeti ili ne ovisi, naravno, o hegemonijskoj situaciji te istovremeno o širem političkom priključku u kojima se odvija politička akcija. Na poređ ovog "strukturnog" aspekta, politička mobilizacija ima veze i s temeljnim kontingenčnim socijalnim, to znači a činjenicama da društvo kao totalitet na postoji i da će uviđaj preostalih nanespređeni do kojih akterima može ponesti ratbu. Stoga su antagonistici mogu pojaviti na načinjenju obaveštenjem međusobno, u transakciju u kojima se s njim rascutuje. Upravo pojam kontingenčnosti označava činjenicu da se ne može preusrediti gde će i kada, i gde neće politički delovanju biti okrenuto uspešno. Stoga svakog delovanje zahteva stanovljevi, uobičajeni i neobični, u toku kojih treba da se kaže istovremeno na temu i nezavisno.

Najveći ulog jest i crstaj stvarni identitet, egzistencija samog dječjelog subjekta. Jer njegovi identitet ne može, kako je rečeno, biti izvor dječjeljenja (voluntarični subjekt koji minaže za dječjeljenje na postu), taj je identitet prije rezultat dječjeljenja. Tako u samom političkom dječjeljenju nastaje identitet dječjeljega u odjelju o hegemoniji cu se ponovno osvrnuti na to. S obzirom na antagonizam crstaj je prije svega u sklopu klijentičko "konstrukcija" antagonizam (a time i javnosti) funkcionalni a-sujektni, tada je identitet akteura sam rezultat dječjeljenja. Konzradno je i čini performativno dječjeljenja. Politička praksa je - kroz izvješnju diskurzivnu priroku - prikazuje bilo prethodnog sistema. No budući da svjetlosti kolasti suzavacjaju samo-utrošljivu jedinicu, moramo zaključiti da je politički jezik uvek podređen konstitutivnoj samosobnosti i

⁸ Poggenpohl, *Unequal Justice* (1998); Hegemony and Social Justice (1999).



obzirom na njegovu vlastitu egzistenciju i identitet. Da bih opće mogao politički djelovati, moram ikretni od fantazmatične pretpostavke da sam gospoder u vlastitoj kući, to znati gospoder vlastitih djelovanja i njihovih posljedica. Stoga je intencionalnost djelovanja, koja je za teorijsku razmatranja poseve relevantna, u fazičnosti akcija neznači za njihovo djelovanje, kada ne bih uverio u to da će njezino djelovanje barem s određenom vjerojatnošću dovesti do određenih rezultata, nikada ne bih ni počeo djelovati. Egzistencija političkog aktera je užina funkcija političkog. *Cum poterent politicii, poterent etiam et ipsi.* Međutim, i u našem zemljištu ne i ne može nikada priznati da je bez vjeze uključen u politiku, iako je u politici.

4. Problematising je samo uče se kroz pravila i kulturne tradicije. Muldo i druga kritika nekonvencionalnih karaktera zodiljivih vajenjima izostavlja i onaj – između ostalih – povećanoj amenskoj zapreći ponosnoj dekorativnosti, nezadovoljstvu prema vajenjima, kojima se uči vajati, i učenju vajenja, učenju političkih gibanja i revolucionarnih verovanja. Gorički nezadovoljstvo autonomečiranjem političkih vajara moglo je izgubiti i učenje vajati i učenje fundamentalnih vajarskih vrednosti – tih „vajarskih vrednosti“ – potičeći spajanje

3. POLITICKO U "JAVNOU UVIJETNOSTI"

Sve ovo ima učinku na odnos javnosti, politike i umjetnosti, tako izmenjujući, jasno je da politička, ako ga shvaćamo kao antagonizam, u načelu vodi do razlikovanja "physical object paradigm" (paradigma fizičkog objekta) s jedne te paradigm prakse/performansa/intervencija s druge strane. Nazivam antagonizam sam nije "objed", ali niti svaki objek prakse nije antagonistički. Političko, tj. antagonističko delovanje, o kojemu je riječ, pod paradigmatskom razlikovanju obvata i prakse, kao što smo gore napisali. Političko u užem (iličičkom) rečenju, "ontičalom" smatra se da bilo nešto što stvarno, stvarno obuhvaća ("ontičke") objekte i prakse kako ih uobičajeno predstavljamo, pri tom se (pak ne isključuju) u njima. Definirajući kriterij svaka politička praksa, kategoriju antagonizma, stoga nastavlja se slijedeći dio: "ontičalom" je ono što je naprotiv, uobičajeno, uključujući svaki objek, svaku praksu.

Antagonizam je ono što prema sve objekte i prakse, međusobno ih mješa, ali i novou uređuje. Dva primjera. Ako zamislimi umjetničku intervenciju orijentiranu na socijalni red (npr. pripremanje med crnike oporene za ovisnike o drogama), kako što je to na bakiom Karlsplatzu praktično austrijska grupa *WochenKlausur*, onda se stoduje radi o umjetničkoj praksi (je li novoj skulpturi za "jeleni pror" Karlsplatzu), ali je to ujek uvedeno radi li se tu o političkoj praksi koja potječe javnost u ujakom smislu; s ciljem da oviđe mogu lizbi antagonisti, no istovremeno oni mogu biti ekskluzivni i isprani kroz socijelni red. U posljednjem slučaju spomenuto se djelovanje, doduše, odvija u "jelenskom gradskom prostoru", ali ne prizivaju javnost u političkom smislu. Licitarni oblik je nisu nujno "nepolitički". Nekoljetnički crnike bio bi s komenjima koji stanovništvo

objava jer podjela upravlja na zlobne dočitnoga naroda te tako zabija antagonistički klim u teku stanovništva. Ovaj objekt može biti nestovaršni do političkog akta, bez kojeg ni akt - bilo između ili tek u planu - uopće ne bi mogao funkcionirati, dašći, ne bi izazvao konflikt. Samo razlikovanje između oblike i prakse polučaju se - iz perspektive političkog pomenja javnosti - kao nedovoljno. (Pri tom nećemo da su dane intervencijsko-teatralne prakse u većini slučajeva bliske političkom, od čega posve apolitičke spomeničke kulturi - a da ne spominjemo "umjetnost na zgradama" - radova u svrhu ujednačenja i fiksacije). Jedno ako uvedemo dublju kategoriju, poput kategorije antagonizma, dobit ćemo dočestan kriterij za političku umjetnost, te i za javnu umjetnost (Public Art). Ne za umjetnost "u javnom prostoru", već za umjetnost u javnosti, to znači u mediju antagonizma.

Pre člana je predstavljeni „zadnjici“ („takški“) – opisi sertova učinaka eksplorativnim ispitivanjima, kojima su prethodno demonstrirani je li učinak uključujući značajnost učinaka. Uspoređenjem s rezultatima prethodnih ispitova – i točnije – učinkovitosti eksplorativne strategije, mogu se učiniti opisi paginacije od rezultata i učinkovitosti eksplorativne strategije. Tučko, u sklopu ovih

Ako dašte govorimo o političkoj umjetničkoj praksi, malimo upravo formu amagorističkog djelovanja koja može obuhvatiti i prikazi i objekte kao sastavne dijelove te prakse. Povijesno vremo razlikovanja između predmetnih "radova" i "performansnih" umjetničkih praksa pokazuje se iz temeljne perspektive političke prakse kao drugorazređenoj. Da bismo mogli preciznije lokalizirati ovu vrtut prakse, preporuča se posugnuti ponovno sa pojmom hegemonije koji je razvio Antonio Gramsci, a postmaterialistički adaptirao Ernesto Laclau i Chantal Mouffe. Nitko nije ranije potražio možnost razlikovanja klijenata i estetike između

Grensacija pojam hegemonija je mnogostruk. Za natu svihu časaju utvrdi da hegemonija za Grensacija između cikatogja precaviranja, cikatogja intelektualnog upravljanja ili prevlasti na polju kulture, odnosno kako Gramsci kaže, cikatogja društva. Da bi određena grupa ili klasi mogla potvrditi svoju vlast, ne časaja samo da tla klase ovlaže državnim aparatu pravila, iskorenjivajući mračavoj i "kulturnu hegemoniju", odnosno vlast nad glavama ljudi. Ona mora cevati njihov projektni um (senso comunale) i re-definirati ga u svom vlastitom smislu. Moru usjeti stvari s vlastopuću suglasnosti i pretezima na status quo, čak i kada njenu vlast ne sagovaraju samo dobrovoljni pribatnici, počrednici, pa se mora "okupiti" pravom i slobom reprezentativnih državnih aparata. Ova zadatak ipak ne časaja, razina hegemonije - zatkoje, prognozirajuća um, kulturu (u najširem smislu) i cikatogja društva (za razliku od neposredno političkog društva) - časate nedio česa se ne možemo određi.

Ernesto Laclau je Gramcijev pojam hegemonija proširoj na sveopću teoriju, na "logiku" politike uopće. Svedeno na ono substancijsko, može se reći da hegemonija precepati ovisno o tome između nekih partikularne dionice i universalne dimenzije njenog političkog zahtjeva. Uzimaju bilo koji zahtjev određene političke dionice - recimo: zahtjev ANC-a za "svobodom" u vrijeme apartheida. Da bi se efektivno porazio apartheid rezim, nije dovoljno samo htjeti doknati ovaj ili onu diskriminaciju, dački, zahtijevati nadojno sjedi na stin kupljenu u parku, ali inače smo suglasni s vlastitim ugovaranjima. Način, da bi se apartheid mogao ukinuti, mora nastati cijeli apartheid rezim. Na temelju ove sveopće borbe protiv apartheida svaki će pojedinci zamjer poprimiti universalnu dimenziju, postaviti će u stvarnost vrijeme partikularni simbol sveopće borce, isto tako ova biora neće pokutiti mobilizirati samo jednu ili drugu grupu. Da bi bila uspješna, mora izgraditi široki savez - a ANC nije ništa drugo dolj takav savez - koji obuhvaća što je moguće viseći park i zamjetu te uključuje također i "bijele" Južnoafričke. Za Laclaua hegemonija se sastoji i od "širok poputno uspješnog" dokazata universalizacija nekog partikularnog političkog projekta. Istočitno nalazimo opet na katagoniju antagonistice, ako je ova universalizacija moguća samo ukoliko se lanač jedninskih vrednosti među - što više populacija, gde kan antagonistizam prema nekom sklonostim, varjacioni nepriznajući (poput apartheid rezima). Ovaj lanač na okupu ne didi nešta dojnjih pozicija, već - s inozemstva crnima lanaču - dasti negativnim: zajednički nepriznati. Njegov utazak u lanač novorođenog re-konfigurira identitet aktera. Ako pomniš promotrimo, kao što je vec naznačeno, kontekst aktera je u nekoliko nivoa: homogenitetsna linija lanač i uostalom.

5. ANTAGONISM U MESTO. I MESTOVOJ MA

⁶ Rogotski, Ernesti, Lachau: *Elmarzipan und Differenz*. Wien: Tuvin & Korn, 2002.

7 O conceito Irmeltraut Krohn negocia entre o naturalismo cultural de Clóvis Mendes, "Bringing the Mimesis-Mimesis Gap: Is There Such Thing as a Post-Substantivist Poetics?" (in: *the Rethinking Substantivism Reader*, ed. Gisèle Maggiotto) e Ruyter Wierwille, *How York and Oxford* (Berg, 2003), 101-102, 166. "Reframing Europe: Ultra-Right Nationalism and the New Culture of Resistance", *Cultural Studies* 16(3) (2002), em: 400-15.

Time smo dosegli do dva pomalo razlicita, ali ne i proturječna aspekta "hegemonije". Onaj u užem smislu politički aspekt, kojeg nazivamo nazorno već kod Gramcija, u logički verziji teorije hegemonije preveden je u logiku partikularnosti i univerzalnosti. Onaj u užem smislu kulturni aspekt, nazim hegemonija kao usvajajuško činljivo društvo za osiguranje prevlasti određene klase, nije time obvezujući, lako je danas između ostaloga pri u domeni kulturnih studija, a manje u domeni Lacauova teorije hegemonije. Iako je takozvan kulturni aspekt hegemonije - svakodnevnim životom, prošasnjicama, političko društvo - lako posle poštićan kao i "politiko". De bismo bolje mogli razlikovati različita poimanja politike, preporuča se konceptualno precizno počešćavanje: polje svakodnevene kulture, koje je eksplicitno već implicitno političko, može se označiti kao polje mirotopisnosti. Nasuprot tome, politički teren na kojem se snage poput ANC-a i apartejnd ređima takođe "otvoreno" bora za hegemoniju - zaslike, politički sustav u najširem matikom smislu - je polje makropolitike. Pojam hegemonija označava proces koji se zubira na oba polja, a dugotrajan je uspešan samo onda kada jednoj strani zoda za takom da u svome izmisljene donekle uspešivo stvoriti konkordanču između obiju polja (činjenički, svega u vlastitom interesu, među kojima može doći do nesuglasica i sukoba).

No ave do sada ostalo je otvoreno pitanje na kojо ће se razniti razmatrati kategorija antagonizma te
simpatičkog i antagonističkog ili antagonističkog razin? Duhma se pitanje može rešiti u

naučničkih perspektiva. U najradikalnijoj (kontrološkoj) perspektivi antagonizam i javnost ne mogu se "razmeštiti" ni na jednoj od ovih radnina. Na početku smo javnost otkrili kao ono što nastaje u međusobnom sudsaru antagonističkih snaga, tako što vole odrediti smo je kao sam taj sudsar. Sada dođe da je ovaj sudsar može u našem dogledu posvuda. Ono političko antagonizam nije vezano ni za koju topografsku socijalnu. Ono može nastupati u svakom pojedincu društvenom podstavu - i nastupa između oštakova u političkom podstavu - ustašom, upravo toga radi probala se terminološka razlika između "politiske" (u sistematskom smislu) i "političkog" (u radikalnom smislu). Drugim riječima: antagonizmi se mogu pojaviti i u polju kulture, a time i mikropolitike, kao i u polju (makro)politike jer antagonizmi nisu određeni mjestom već vremenom.

Premda Lacau ova se funkcija - koja je po meni istodobno funkcija javnosti - sastoji u sljedećem: trenutak antagonizma je onaj trenutak u kojem su naše ugađane socijalne i kulturne preddodice i obrasci ponasanja uskocivani, ili kako bi Lacau rekao: dislocirani. Socijalno (kao i kulturno) je upravo to pojev svih institucionaliziranih i repetitivno ritualiziranih praksi⁸. Ova praksa imaju avakilo političko porjeđe - to je to što čini hegemoniju - no to je projekto zaboravljeno. U međuvremenu smo ih privlačili kao samorazumijevanje. Oni su po Lacau (koji se pak poziva na Husserl) sastimci ovoga političkoga projekta. Tek u trenutku antagoniziranja neke stvarne postavje nam jesu da stvarni istru u kom slučaju tako same po sebi razumijevaju, kako smo to misili u našim sedimentiranim svakodnevnim predočivljima. Antagonizam relativno zaboravljen političkoj projektoj sedimentiranosti odnosa društvene podrednenosti, između postave jasno da je moglo biti i drugačije nego što je neispravno oduvijek bilo. Za ilustraciju: kolonijalni razin svoju hegemoniju osigurava time što naturalizira svoju vlast, to znači da je predstavlja kao samorazumijevajući povlašćen. "Vila civilizacija" čime mobilizira slijedbenike i posiva dobrovoljeni prislanak od strane koloniziranih. U trenutku antagonizma - anti-kolonijske borbe za oslobodenje - slijema se (dislocirati) samorazumijevost, navodno prirodne nadimci kolonijalnoga reda. A čim postane očito da bi se stvari mogle postaviti i drugačije, nestaje prislanak, a slijedbenstvo se otkazuje. Činjenica da su se stvari mogle postaviti i drugačije, treba u krajnjoj instanci samo praktično dokazati: naime, kao antagonizam.

8. POLITIČKA TEORIJA UMETNIČKE PRAKSE

Ovaj kratki izlet u teoriju hegemonije je nužan jer su upravo opisana dijaskika između društvenog sedimentiranja i antagonističkog razdvajanja, kao i razlike između mikro- i makropolitike posljedično gradnji dijalogu kojima bismo konstruirali odgovore na našu uvođnu pitanja u smislu zbilja političke teorije umjetničke prakse (bilo u paradigmatskim objekcijama ili u paradigmatskim praksima). Naime, pitanja: Što je političko u političkoj umjetnosti i što je javno u jenoj umjetnosti (Public Art)?

Ako krenemo od činjenice da se antagonizmi, a s njima i javnost, mogu pojaviti posvuda, ne samo u polju politike, to logično implicira da se mogu pojaviti i u svakodnevini, u polju "kulture" te naravno i u umjetničkom polju. Na što se događa kada antagonizmi nastupe "u umjetnosti": obično što umjetnost čini antagonističkom te smo i političkom praksom, kroz koju nastaje javnost? Odgovor će biti različit, već prema tome hoćemo li umjetnost vezati uz pojam "kulturu" ili politiku, to znači hoćemo li se poskoristiti mikropolitičkoj ili makropolitičkoj perspektivi. Da jej jedanek nekaptuliranih makropolitičkih smo nazvali polje politike u uobičajenom smislu, mjestom makropolitike smo omatčili polje sedimentiranih praksi, to znači antagonizam u "upisivanom" stadiju društvenog ili kulturnog. Antagonizam se, kako je rečeno, napolnilo smjeli pojavljivati samo u makropolitici. Načrt, ako pojmi mikro-politike uopće nisu imati smisla, onda je smisao u politici malih uboda, miniantagonizma, koji se u svakodnevničkim permanentnim javnjama čim identično dosegju u kontakt (sa se na taj način rekonfiguriraju) - dok i kada se radi o crnoj regniranju trenucima u kojima se u nekoj obitelji neravno pregovara hoda i muktarac ili zena nakon jela proti sudsu.

No ovaj primjer istovremeno ukazuje da se takvi miniantagonizmi svakodnevnice ne mogu razlikovati svjedočiti li vlastnoj političkoj, to znači da ne generiraju stvarno značajnu javnost (već samo unutrobiteljske mikrojavnosti). Kako bismo mogli govoriti o javnostima u značajnom smislu, moramo krenuti od višeg stupnja antagoniziranja na mikro-makro-skalu. No na i bezuvjetno od revolucije. Revolucionarni politički valjeni lomovi nisu mitski drugi dio kojeg ili okatninskih točka na makro-kraju ove skale⁹. Ipak antagoniziranje u toj tendenciji znači kretanje prema makro-kraju skale, proširenje lantca jedninskih vrijednosti koji se gradi našuot jednom potpuno negativno definiranom izvanjskom. Antagonizman znači makro smjer neke poslove, što će u konačnici dovesti do pripremanja klasovitim siderne političkog polja, do uvertanja u lanac jedninskih vrijednosti nekog hegemonijalnog projekta.

Posljedice koje redeno mora imati na našu ideju političke umjetnosti ne smiju se prekidjeti. Narančno, ovom se rubnikom mogu obuhvatiti i takve prakse i radovi koji - možda u gajevskom prostoru - provođaju "miniantagonizam" (ukoliko je to uopće moguće), čime se primjerice publiku konfrontra s nekim vjerojatno kontroverznim u samom umjetničkom polju. To bi bilo mikropolitički smisao političke umjetnosti. Pri tom se radi o tako shvaćenim mikro-javnostima internim umjetničkom polju koji se stalno u opasnosti da konačno postanu prilivne javnosti (kao u stvarno institucionaliziranu modernističkoj predozori) da bi svaka umjetnost ipak mokala "provocirati". Na ovu se opasnost može radi samo onda kada umjetničke prakse cijenu na pojam makropolitike, to znači kada se povlažu i makropolitičkim pokrećima. Politička umjetnost implicira pokret antagoniziranja kao i pokret univerzalizacije. Ali uokolo pak

⁸ Dakle isti je razliku od Lacau, koji ne gospodari u kulturnom polju, već u političkoj. Jako je razliku između političke i kulturne, ne poštujući nemajući politički projekti, a poštujući njihovo i nejihovo funkcije. Tako je politički razvoj u sastavu političke politike, a politički razvoj u sastavu kulturnog razvoja. U političkom razvoju funkcije nisu uključene, no ova je funkcija je potrebita, a ne obvezujuća. U kulturnom razvoju funkcije su uključene, a potrebita, no ne obvezujuća. Hegemonijom identični "politički razvoj", "politički razvoj".

⁹ Kao posljednje zadnječišće, zadnjačišće, naziv je Lacau u "New Perspectives on the Revolution in Our Time", London i New York, 1990.

¹⁰ Osim se na mikro kraj, sada antagonizman tako približava makromu radu da je isti jednostavno.

stotida: Štrom, Žigeli, radionica na Ingu
čeva i Željčića, Univerzitet 2003.

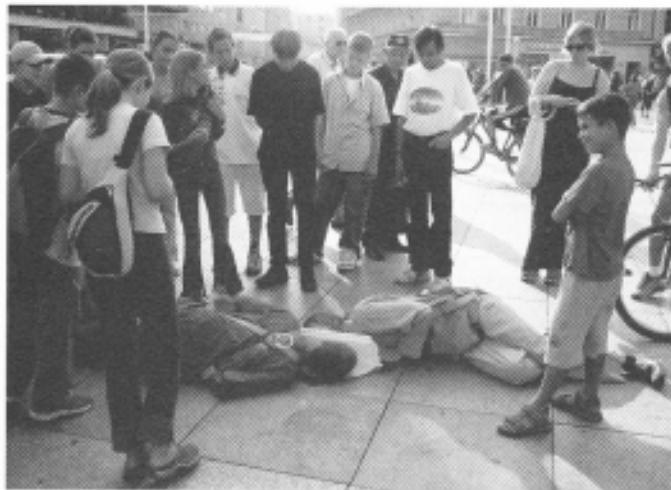
snimak: Vlada Ilić



neće biti politička umjetnost a ne prije posve u politiku, neće posve prekinuti vezu s umjetničkim poljem - čak i ako se istovremeno transformira u procesu antagonizmana / univerzaliziranja ovog umjetničkog polja.

Ako razmotrimo obje strane političke umjetnosti, doći ćemo do slijedeće definicije: politička umjetnost je oblik antagonističkog reakcioniranja društvenih i kulturnih sedimenta koja je jednom nogom u umjetničkom polju, a drugom u polju (makro-) politike. Obje noge nisu potrebne samo da se odriž snajti, one su kategorijalne nujne da bi se uopće moglo govoriti o "političkoj umjetnosti" - a ne samo o politici ili samo o umjetnosti. Jer ako bi se prekinula veza s umjetničkim poljem, moglo bi se dodušno da i prije govoriti o politici, ali ne i o političkoj umjetnosti jer upravo institucionalizirani diskursi umjetničkoga polja odlučuju što jest a što nije umjetnost. Ako, a druga strana, ne bi bilo veze s "političkim sustavom" (bez rečenja: političkim diskursima) ni s političkim, dok je količinom akterima ovoga sustava, moglo bi se dodušno da i prije govoriti o umjetnosti, ali ne i o političkoj umjetnosti jer evidentno je da samo artikulacija umjetničkih s političkim pozicijama prve uopće čini (makro-) politikom.

A time je konačno prediznje određeno i ono javno u javnoj umjetnosti (Public Art). Javna umjetnost nije "jedna" stoga što se smješta u urban "javnji prostor" namješto u polu-prihvatni prostor neke galerije, već je umjetnost javna kada se događa u javnosti, a to među u među antagonizma. Stoga se ne može prijedoljiti da je konkretna umjetnička praksa u stanovito vrijeme generira javnost. Budući da se antagonizmi ne daju iznuditi subejktivno ili volontarički, može se samo nekaknito utvrditi kada se i gdje određeni praktici "posećuju" antagonizman - što prవerstveno ima veze s makro-političkim ciklizma određene povjesno-hegemonijske situacije. Na temelju osnova na povijesne modela (od Jacques-Louis Davida do Women's Action Coalition) mogu se vrlo vjerojatno izvući određeni zaključci za današnje strategije javne umjetnosti. I, mogućnost javne umjetnosti kao političke umjetnosti. Javna umjetnost zolje implicirati političku umjetnost. Nema "jednu umjetnost" koja ne bi bila politička u gore razrađanom smislu. Sve ostalo ne bi bila javna umjetnost, već umjetnost koja simuliša javnost. Nasuprot ovoj kvalitati-jednoj umjetnosti stoji ona umjetnička praksa koja zauzima univerzalizujući a i pak pretnju podjelu tako što se isprepliće s političkom praksom.



Paul Coulter i Ed Johnson: Performance
i seni Divisões, Ultra-Festival 2002.
arriba: Víctor Vilanova



Paul Coulter i Ed Johnson: Performance
i seni Divisões, Ultra-Festival 2002.
arriba: Víctor Vilanova

Politics and Artistic Practice: On the Aesthetics of the Public Sphere

Oliver Marchart

Translated from German by Marina Mladović



The following considerations aim at clarifying several notions regarding the relationship between art, the public, and politics. However, they are merely preliminary remarks heralding a more exhaustive and systematic, as well as "more art-historical" interpretation, on which I am currently working. Therefore, my observations might occasionally appear hasty or forced and I have no choice but to refer the reader to my earlier studies, in which these ideas were perhaps offered in a more digestible form.¹ Presently, they are compressed in two fundamental questions:

What is the essentially political in political art?
What is the essentially public in public art?

1. WHAT IS PUBLIC IN THE PUBLIC?

Let us begin with the second question, namely: What makes practices of "art in public space" truly public? - as well as the implicitly contained subquestion: What makes public space *space*? In today's mainstream debates about "art in public space," one usually presupposes a form of space that has always been there and is now either supplied with object-like works of art or bears marks of intervention through artistic practices. The first class typically contains sculptural or architectural pieces ranging between monuments, art on buildings, and simple aesthetic urban furnishing. The second, more advanced category encompasses essentially non-objectual practices. These can be "interventions" in terms of performance, street theatre, or even the invisible theatre, or they can consist in participatory projects of "citizens' involvement" communicating with public space; they can also be political or socially useful projects falling within the so-called new genre of Public Art.

Now, in the first case - let us adopt a term from Art & Language and call it the "physical/object paradigm" of Public Art - it is rather clear that the representatives of this paradigm consider public space as something that exists - as urban space - independently from the objects which have been planted into it. These objects may perhaps restructure it (a fountain in the pedestrian zone necessarily changes the flow of the passers-by), but space goes on existing as space even if the objects are removed again. But if we proceed to the category of non-objectual practices, which we might collect here under the denominator of *physical practice paradigm*, the issue will certainly become more complicated. Concerning the question about public space, there are again two possible perspectives. On the one hand, it is perfectly conceivable that one could start from the presumption - similarly as in the case of urban furnishing - of intervening into some already existing public space. In most cases, this presumption will be based on the largely unquestioned previ-

ous knowledge of what the public actually is. That is, one will always believe that one knows where to go in order to get to the public space and thus make his/her own artistic practice "public". For example, one will assume that working for or in the media (such as developed through media cooperation by a project, like the museum in progress) means at the same time working in public space. Likewise, an intervention in a public square or in a pedestrian zone will be automatically interpreted as taking place in "public space".

But there is another possible perspective, which I am about to endorse. From that perspective, the public is nothing that would be given beforehand anywhere. The image of the public as space or a medium, which already exists and is only waiting to be conquered, is nothing but naïve fiction. If the notion of the public - and thus the notion of public space - should make any sense that would be more than merely descriptive, that is, if we want to use it as a seriously elaborated theoretical category and not as a mere colloquium, then we must depart from this fiction. For in this case we are mostly dealing with a simulacrum of the public: the fictional or pseudo-public. Let us recall the alleged public character of the radio stations "under public law." Their accessibility, as concerns the creation of the programme and the choice of contents, is for most of us not only reduced, but also rather nonexistent (and what is a public sphere to which nobody has access?). The emitted programmes create a space of entertainment rather than discussion. To use the language of the classics, the public is rather a *circus* than a *forum*. The information offered by those programmes is pseudo-neutral and subjected to the general hegemony to such an extent that no real counter-information could ever find its place in that sort of "public". And do we not observe similar tendencies in "public" urban space as well? Is it not getting more and more privatized, which means that it is often subjected to limited accessibility and acquires more and more the character of private shopping-malls - that is, the character of the pseudo-public, in which political articulation is from the very start thwarted or even forbidden, and suppressed by private security services?

One must also reach the conclusion that even the media, which are normally our epitome for "the public," do not guarantee public space *per se*. A "public place" within the traffic zone guarantees it even less. But what constitutes the public then? Many things speak in favour of the argument that we must, above all if we wish to understand the public sphere politically, reconstruct our understanding of the public from the roots. The public is no space in the physical sense. Nor is it space in the institutional sense (such as the media or a traffic island). On the contrary, I would argue the following: the public comes into existence only - and always anew - in the moment of conflict and dispute. Where there is conflict, or more precisely antagonism, there is the public; where it disappears, the public disappears together with it. In this sense, the media are not simply the public; rather, the public is a medium. The public is that

¹ See the following among my studies: Oliver Memmen, "Nikus-Kunst nach oben: Regeln, Begriffsklärungen zu 'Kunst im Außenraum', im Public Art, 'Höhe Kunst' und 'Kunst als Gesamtkunst', in: *Zur Bauen Kunst ein Bauen*, ed. by Michael Hartung and Volker H. Viereck, Berlin, 1993, pp. 102-105; "Höhe Kunst: Public Art im Freien: Begriff, Anwendung, zum öffentlichen Raum hergestellt und seiner auszugsweise Kunstcharakter", in: *Öffentliches Kulturrecht und Projekt mit der Kultur*, Berlin, 1996; Oliver Memmen and Detlef Borchert, "Höhe Kunst", Berlin, 1998, pp. 11-61; Oliver Memmen and the Public Art, Berlin, 2000; Oliver Memmen, "Die öffentlichen Räume im öffentlichen Raum", in: *Die öffentlichen Räume im öffentlichen Raum*, ed. by Michael Hartung and Volker H. Viereck, Berlin, 2000, pp. 1-10; "Höhe Kunst: Kategorisierung und die politische Vergesellschaftung der Public Art", in: *Öffentliches Kulturrecht: Lösungsvorschlag eines Missvertragszustands zwischen Kunst, Art, im öffentlichen Raum und Kunst im öffentlichen Raum*, ed. by Michael Hartung and Martin Strelak, Berlin, 2000, pp. 49-67; "Das Licht des Antagonismus: Populärkulturelle Metropolen, Metropolen und Metropole", in: *Big Brother, Peaky Blinders und das Future TV*, ed. by Urs Gruber and Gregor Schmidinger, Berlin, 2000; "Theatral Verlag, 2000, pp. 215-230; "Media Derivatives, Reifications and Fluxus: Space, Light and Conflict", in: *Media Art*, ed. by Barbara Hammer, Barbara Hammer and Eric Klineberg, Amsterdam, The Hague - Centre for Culture and Politics, 2000, pp. 65-97; "Der Antagonist und die Distanzierung: Zur modernen Differenz von 'Public' und 'Art Publicart'", in: *Praktiken der Medien*, ed. by Daniel Beckmann and Manuela Staub, Freiburg and Berlin, 2000; "Die Public Art: Theorien und die Rezeption", in: *Die Brücke der Dokumentation im Medienkontext und ihre Vermittlungsstrategien*, in: *Analyseschichten und Lehrkabinettkunst*, Krefeld, Münster, 2000; "Perspektive", ed. by Oliver Memmen, Berlin: Reimer Verlag, 2002.

² See <http://www.mmp.de>

"bond of division" which connects through the conflict. It is only in the moment, in which a conflict is argued out, that the public appears through its argumentation, in which various positions clash against each other and come into contact precisely by doing so. However, if we look very closely, we will notice that the public is not the "product" of this clash; the public is the clash itself.

Precisely that is the reason why the public cannot be simply "produced" according to any recipes or blueprints. As Hannah Arendt would say, it is not the result of an intentional act of production, but generates itself in the very action. However, this fact has its consequences, for it leads to the question about the sort of action that should take place in order that the public should come into existence. Since this is not the right place to go into this question in detail, I will only present the general theoretical skeleton of my argumentation and then proceed to the consequences of what we have just mentioned for artistic practice.

2. THE POLITICAL IN POLITICS

First of all, it should be emphasized that we have already gained a political notion of the public, namely insofar as antagonism is nothing else than the category of the political. Therefore, if we decide ourselves to grant validity of being strictly public only to those public spheres which establish themselves as antagonism, then we have a ready political notion of the public. On the contrary, if we ask ourselves who generates such a public sphere, we will get into trouble, since we have already said that the public cannot be constituted too easily or according to any sort of master plan. For this reason, the political (the antagonism) is "a-subjective", that is, there is no subject written in capital letters standing behind it and one can not voluntarily enforce an antagonistic situation. This conclusion is not to be reached merely at the theoretical level, but also corresponds to the perfectly real and everyday experience of political work. In certain situations, one can stand on one's head while trying to agitate for his/her cause and will not achieve a slightest effect of mobilization. In other situations, in which everybody has given up the idea, antagonism breaks out unexpectedly and the masses turn political (the students of revolution in political sciences could tell a thing or two about the practical impossibility of predicting revolutions).

Whether political mobilization is successful or not depends naturally on the hegemonic conjuncture, as well as the general political climate in which the political actions are taking place. However, besides this "structural" aspect, it also has something to do with the fundamental contingency of the social, that is, with the fact that society does not exist at all as a totality and that it will always retain a trace of the unexpected, which can invert the plans of those who take the action.⁴ That is why antagonisms can occur at the most unforeseen places and in moments,

in which nobody has counted with them. Contingency is, after all, precisely the term for the fact that it cannot be estimated by calculations where and when political action will be crowned by success and if at all. Therefore, every action requires an effort and implies a risk to be taken, since it moves on the territory of the uncertain.

But the greatest stake is and remains one's own identity, the existence of the active subject itself. For its identity cannot, as we have said, be the source of the action (there is no voluntary subject that would remain untouched by the action); it is rather the result of the action. It is only in political action as such that the identity of the active subject appears - and I will come back to this issue in the section on hegemony. For the time being, it should be made quite clear with respect to antagonism that if the "construction" of antagonisms (and therefore of the public) functions a-subjectively, then the identity of the agent is itself the result of the action. After all, this is what makes up the performative of an action. Political practice is - as any other discursive practice - a practice that has no agent preceding it. But since there are all possible self-proclaimed agents running around in this world, we must conclude that the agent of politics is always subjected to a constitutive self-deceit (regarding his own existence and identity). In order to be able to act politically at all, I must start from the phantasmatic presupposition that I am the master of my own affairs, that is, of my own actions and their consequences. The intentionality of actions, which is completely irrelevant for theoretical observation, thus belongs to the fantasy of agents that is necessary to their action: if I were not to believe that my actions would lead at least with some probability to certain results, I would never begin to act. The existence of a political agent is the necessary fiction of the political. As soon as we begin to act politically, we live in this fiction. In principle, there is nothing objectionable in that, since there would be no politics without such fiction.⁵

3. THE POLITICAL IN "PUBLIC ART"

All this is not without consequences for the relationship between the public, politics, and art. Although it might appear surprising, it is entirely logical that the political, if understood as antagonism, in principle runs contrary to the differentiation between the "political object paradigm" on one side and the practical/performative/interventions paradigm on the other. Of course, antagonism is no "object" in itself, but not all forms of practice are antagonistic either. The political, that is, antagonistic action, about which we are speaking here, runs contrary to the paradigmatic differentiation between object and practice, such as we have reached above. Rather, the political in the strict (philosophically speaking: "ontological") sense is something that encompasses ("ontical") objects and practices as we usually imagine them, though it does not become assimilated with them. Therefore, the defining criterion of all

⁴ On this issue, see Ernesto Laclau and Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy* (London and New York: Routledge, 1985).

⁵ It only makes sense if the fiction is intended to create feelings of contingency. Perhaps it is this very fateful choice of political subjectivity that creates the somewhat negative - as viewed from outside - aspect of political action, or the "suspicious" (paradoxical) - or even "hostile" - of great political (or even revolutionary) movements. The great connectors, which are almost absent in political agents, might indeed have something to do with this (un)friendly self-management or even "self-authorization", which is characteristic for them.

political practice, the category of antagonism, is situated at a "deeper", "ontological" level - and antagonism itself is certainly neither an object nor a practice. Antagonism is that, which cuts through all objects and practices, thus upsetting them, but at the same time ordering them anew.

Two examples. If we imagine an artistic intervention oriented towards social work (e.g. preparing the medical equipment for drug addicts, such as was performed by the Austrian group *WochenKlausur* at the *Karlsplatz* in Vienna), then it might be considered an artistic practice (and not a new sculpture for the "public space" of the *Karlsplatz*), but it still remains uncertain whether it is a political practice and whether it creates the public in the strict sense of the word, given the fact that antagonisms do break out here, but can also be pasted over and whitewashed in terms of social work. If the latter were the case, then the appropriate actions might take place in the "public" urban space, but they would be far from generating the public in the political sense of the word.

On the other hand, objects are not necessarily "apolitical". The simplest example would be a memorial that the population rejects, since it is supposed to remind on the crimes committed by that very population and thus drives an antagonistic wedge into it. This object can be a necessary constituent of a political act, since the latter would not function without it - be it real or only planned - and therefore no conflict would be provoked at all. The more differentiation between object and practice proves - from the perspective of a political notion of the public - insufficient. (Whereby I do not wish to deny that today's interventionist practices stand in most cases nearer to politics than the often entirely apolitical culture of memorials - not to speak about the "art on buildings," made with the intention of beautifying the facade.) Only if we establish a more profound category, such as that of antagonism, will obtain a satisfactory criterion for political art and within that for Public Art. Not for the art "in public space," but for the art in the public, that is, in the medium of antagonism.

4. THE CULTURAL (AND THE POLITICAL) IN "CULTURAL HEGEMONY"

Thus, if we speak of political artistic practice, we actually mean a form of antagonistic action, which can include both practices and objects as constituent parts of these practices. The differentiation between object-like "works" and "performative" artistic practices in terms of a history of artistic "genres" proves secondary from the fundamental perspective of political practice.⁴ Now, in order to locate this sort of practice more precisely, it is advisable to go back to the notion of hegemony, which was developed by Antonio Gramsci and adapted to poststructuralism by Ernesto Laclau and Chantal Mouffe. Their work forms the starting point of my considerations, which aim at bringing it into relationship with the aesthetics of the public.

Gramsci's notion of hegemony is multifaceted. For our purposes, it should be made clear that hegemony represents for Gramsci, among other things, a form of intellectual leadership or sovereignty in the field of culture, or rather the field of civil society. In order that a particular group or class secures its rule, it is not enough that it should acquire control over the state apparatus of compulsion. It must at the same time acquire "cultural hegemony", that is, the rule over the heads of the people. It must win over their common sense (*sensus communis*) and redefine it to its own purpose. It must manage to generate general consensus and consent to the *status quo*, even though its rule is not secured through this voluntary consent of its subjects alone, but might also have to be fortified by compulsion and force of the repressive state apparatus. For this fortification alone does not suffice and the level of hegemony - that is, of common sense, culture (in the broadest sense of the term), and civil society (as different from the openly political society) - remains indispensable.

Ernesto Laclau has enlarged Gramsci's notion of hegemony into a general theory, or rather the "logic" of politics as such. Reduced to its essentials, it says that hegemony represents the relationship between a particular force and the universal dimension of its political claims. Let us take for an example a claim of some political force - let us say, the demand of the ANC for "freedom" at the time of Apartheid. In order to be able to fight something like the Apartheid regime effectively, it is not enough to wish to abolish one or another type of discrimination, such as demanding that one should be allowed to sit on the same benches, while at the same time agreeing to the rest of the repression. On the contrary, in order to abolish Apartheid, one should make the whole Apartheid regime disappear. Against the background of this general struggle against the Apartheid regime, each single claim will acquire a universal dimension: it will become the particular symbol of the general struggle. In the same way, this struggle will not seek to mobilize one or another group. In order to be successful, it must build up a broad league - and the ANC is nothing else than such a league - that comprises as many groups and claims as possible and includes also "white" South Africans. Therefore, for Laclau, hegemony does not consist in the (never completely successful) movement of universalization of a particular political project. At the same time, we come here again across the category of antagonism, since this universalization is only achievable in such a way that a chain of equivalences between as many standpoints as possible is constructed as antagonism against an external enemy (such as the Apartheid regime). This chain is sustained by no further position, but by a pure negation/with respect to the chain: the common enemy. Again, its entry into the chain reconfigures the identity of the agents. As a matter of fact, the identity of the agents is, as we have already implied, the result of their articulation in hegemony (and not vice-versa).

4. "Hegemony criterion" - just like the "objectivity" - is itself an asset of the discourse. Every practice is discursive as practice, since it is based on a form of "meaningful" practice. There are no non-discursive practices, therefore the preposition "according" can not be separated from the "figurative" or the "concrete" aspect of a discourse. Every discourse is hegemonic.

5. ANTAGONISM IN MICRO- AND MACRO-POLITICS

Thus we have arrived at two somewhat different, but by no means contradictory aspects of "hegemony". The political aspect in the strict sense of the word, which was definitely present in Gramsci, was taken over into the logic of particularity and universality with Lacau's version of hegemony theory.⁴ The other aspect, which is strictly speaking cultural, namely that of hegemony as the binding medium within civil society that secures the rule of a certain class, has not lost its validity through that, but passed into the domain of cultural studies, for example, rather than Lacau's hegemony theory. Nevertheless, this so-called cultural aspect of hegemony - everyday life, common sense, and civil society - is certainly just as utterly political as the "political" aspect. In order to be able to separate better the different notions of politics, it is advisable to resort to a conceptual fine tuning: the field of everyday culture, which is rather implicitly than explicitly political, can be described as the field of micro-politics. The political ground on which forces such as the ANC and the Apartheid regime "openly" fight, so to speak, over the hegemony - that is, the political system in the broadest thinkable sense - would then be the field of macro-politics. The notion of hegemony denotes a process, which takes place on both fields and is crowned with success in the long run only if one force manages to establish to some extent the synchronicity between both fields in her own interest (better said: to gain both the macro-political power and power over the heads of the people).⁵

However, there is a question that remains open: at which level should we situated the category of antagonism and therefore of the public, on the micro- or macro-political one? This question can be approached from different perspectives. In the most radical (=ontological) perspective, antagonism and the public are not "situated" at any of the two levels. At the beginning, we have defined the public as that which comes into existence through the clash of antagonistic forces; moreover, we have defined it as the clash itself. Now we must add that this clash can in principle happen anywhere. The political in form of antagonism is not bound to any topography of the social. It can occur in any single social subsystem - and occurs only among other things in the political subsystem - and thus we have, by the way, established a terminological difference between "politics" (in the systematic sense) and "the political" (in the radical sense). In other words, antagonisms can occur in the field of culture, and therefore of micro-politics, just as well as in the field of macro-politics, because they are determined by their function rather than by any particular place.

According to Lacau, this function - which is, in my opinion, the function of the public at the same time - consists in the following: the moment of antagonism is the moment in which our imprinted social and cultural ideas and modes of behaviour are turned upside-down, or as Lacau would say: dissociated. The social (as well as the cultural) is precisely the field in which these insti-

tutionalised and repeatedly ritualised practices occur.⁶ These practices have by all means a political origin - for that is, after all, what makes out the hegemony - but this origin has been forgotten. In the meantime, we take them for granted. They are, according to Lacau (who, again, refers to Husserl), sediments of this political origin. It is only in the moment of antagonizing a situation that it becomes clear to us that things are not at all as fixed as we have thought in our sedimented everyday ideas. Antagonism reactivates the forgotten political origin of the sedimented relationships of social subordination.⁷ Suddenly, it becomes clear that things could also be different than the way they always have been. To give an example: a colonial regime secures its hegemony by naturalizing its rule, that is, presents it as its natural right of primacy granted to a "higher civilization," thus mobilizing followers and insuring perfectly voluntary acceptance on the part of the colonized people. In the moment of antagonism - an anti-colonialist liberation war - the fixed and allegedly natural superiority of the colonial regime gets cracked (dissociated). And as soon as it becomes obvious that things could be completely different, acceptance disappears and the followers turn rebellious. However, the very fact that things could be different can, after all, be demonstrated only in practice; namely, as antagonism.

6. A POLITICAL THEORY OF ARTISTIC PRACTICE

This brief excursion into hegemony theory was necessary because the presently described dialectic between social sedimentation and antagonistic reactivation, as well as the difference between micro- and macro-politics, are the last components which are needed to answer our principal questions in terms of a real political theory of artistic practice (be it in the physical object or in the physical practice paradigm). The questions were namely: What is political in political art and what is public in Public Art?

If we presume that antagonisms, and therefore the public, can occur anywhere and not only in the field of politics, it logically implies that they can also occur in everyday life, in the field of "culture", and naturally also in the field of art. But what happens if antagonisms occur "in art"? In other words, what makes art an antagonistic and therefore political practice, through which the public is created? Depending on whether we link art together with the field of "culture" or with that of politics, that is, whether we apply a micro- or a macro-perspective, we will obtain a different answer. Let us sum up once more: we have used the term macro-politics for the field of politics in the usual sense of the word and the term micro-politics for the field of sedimented practices, that is, for antagonism in the "sleeping" stage of the social or the cultural. As we have said, antagonisms are by no means something that can occur only in politics. On the contrary, if the notion of micro-politics should make any sense at all, then it is only in the sense of the politics of small things, of mini-antagonisms

⁶ See Pierre Lacau, *Microsociologie* (New York and London: Veneri, 1989).

⁷ On the relation between hegemony theory and Cultural Studies see Oliver Marchart, "Dissolving the Micro-Macro-Duo: Is There Such Thing As a Post-Hegemonic Politics?" in *The Post-Hegemonic Reader*, ed. by David Muggleton and Rainer Rother (New York and Oxford: Berg, 2003), pp. 65-90, and "Assuming Control: Ultra-Right Politics and the New Culture of Resistance," *cultura* (Summer 1995/2000), pp. 85-91.

⁸ Contrary to Lacau, who does not speak of the cultural, but only of the social, it would be more differentiated between the two. By "the cultural" I understand the field of mutated creativity and by "the social" their bases, which have been formed by social institutions in the strict sense of the word (e.g. in this sense of: Althusser's *ideological State Apparatuses*). However, this differentiation is that of degree, not of principle, and thus, I might say, though a social "object". The family, for example, is a social institution of the civil society and it thus, as an institution, object of the legal system, as well as to the control system, but it is at the same time a carrier of everyday practices, which are constantly shifting in the long run, but are in principle relatively permanent. Use such practices, hegemonic identities are constituted ("the father of the house," "the mother," etc.).

⁹ The categories of sedimentation and reactivation were developed by Lacau in his *Five Reflections on the Revolution of Our Time* (London and New York: Verso, 1990).

which can permanently occur in everyday life, as soon as identities get into conflict with each other (and thus become reconfigured) - even if it is only in those tiny moments, in which something is renegotiated in a family, for example whether the husband or the wife should do the dishes after lunch.

But this example also makes it clear that such mini-antagonisms of everyday life need not be at all consciously or visibly brought up as political antagonisms, that is, they do not generate a truly significant public sphere (but only some internal, household micro-public sphere). In order to be able to speak of the public in a significant sense, one should start from a higher degree of antagonization on the micro-macro scale. Not necessarily from a revolution. The revolutionary politics of great ruptures is only the final or extreme point at the macro-end of this scale.¹⁹ But antagonizing essentially means moving towards the macro-end of the scale, broadening up the chain of equivalences, which has been constructed against a purely negatively defined outside. Antagonization means that a position is "going macro," which will actually lead to its linking together with the collective agents of the political field and its inclusion into the chain of equivalences of a hegemonic project.

The necessary effects of what we have just said on our idea of political art cannot be overlooked. Certainly, such a category can also encompass practices and works which - for example, in the gallery space - provoke "mini-antagonisms" (as long as this is at all possible), since the audience might be confronted with something presumably controversial in the very field of art. That would be political art in the purely micro-political sense of the term. We are dealing here, strictly speaking, with micro-public spheres that are internal to the field of art and are permanently in danger of eventually turning into a pseudo-public like in the modernist idea, which has meanwhile become effectively institutionalised, that all art must necessarily "provide". This danger can only be averted if artistic practices aim at the field of macro-politics, that is, if they are linked together with macro-political movements. Political art implies a movement of antagonization as well as that of universalization. But if it wants to remain political art and not turn completely into politics, it should not give up entirely its link to the field of art - even if this field of art has become similarly transformed through the process of antagonization/universalization.

If we reflect upon both sides of political art together, we will obtain the following definition: political art is a form of antagonistic reactivation of social and cultural sediments; it stands with one foot in the field of art and with another in that of imacro-politics. The two feet are not only helpful in keeping balance, they are also necessary in terms of categories, making it possible to speak about "political art" at all - and not about politics or perhaps about art. For if the link with the field of art were broken, one might be able to go on speaking about politics, but one could no longer

speak about political art, since institutionalised discourses in the field of art decide what goes under the label of art and what not. On the other hand, if there were no connection whatsoever with the "political system" (better said: with political discourses) and with the political, i.e. collective agents of this system, one might go on speaking about art, but one could no longer speak about political art, since it is evident that it is only the articulation of artistic standpoints together with the political ones that makes the former (macro-)political.

And that finally determines in a more precise way what makes up the public in Public Art. Public Art is not "public" because it takes place in the urbanistically determinable "public space" instead of the semi-private space of a gallery. Art is public if it takes place in the public; that is, in the medium of antagonism. Therefore, it is impossible to estimate in advance which actual artistic practices will generate a public sphere. Since one cannot enforce antagonisms subjectively or voluntarily, one can always observe only in retrospect when and where certain practices were "lucky" and managed to achieve antagonization - which mostly has something to do with the macro-political circumstances of the particular historical and hegemonic situation. However, on the basis of a retrospect view on historical models (from Jacques-Louis David to the Women's Action Coalition) one can still draw quite well certain conclusions for today's strategies of Public Art. Besides, one can indicate, as I have attempted in both my preliminary and my final remarks on the aesthetics of the public, the conditions of possibility for Public Art as political art. As a matter of fact, Public Art implies political art. There is no "public art" that is not political in the sense that we have elaborated above. Everything else would not be Public Art, but rather art which simulates the public. This fictively public art has to be opposed by such artistic practices, which adopt positions that can become universal, but nevertheless take sides by interlacing themselves with political practices.

¹⁹ Whereas at the macro-end of the scale antagonism gets so close to the minimal difference of opinion that it becomes barely recognizable.

UF_2001.

26/07 15:00 - 18:00

AMBROSIA, Biograd, Bošna i Hercegovina;
Zona Aviokuce
Teatralica (pod "Merlin")
zvukna instalacija

14/07 - 28/07 0 - 24

ANDREAS GÖSSN, Jugeno, Evropsko
Imate i bit za red?
prosvjeti Evropskog doma, Juričeva 1
interaktivna instalacija

22/07 12:00 - 21:00

NOVA GRUPA (Zagreb, Hrvatska;
Zagreb vs. Po
fontana na Trgu Štrava Šalima
performans)

26/07 - 27/07

SAŠA MATIĆA, BIRANCI, ANICA TOMIĆ
LJUBICA ANDRIKOVIĆ (Zagreb, Hrvatska;
Radionica)

zvuk - dogovor:

23/07 - 27/07,
10:00 - 12:00,
Galerija "Trul", Biogradskog 18

izvedbe:

23/07, 17:00 - 18:00
Trg R. Prendovica

24/07, 12:00 - 13:00
Galerija

25/07, 17:00 - 18:00
Križevi Testine i Gajeve

26/07, 15:00 - 16:00
Trg J. Jelakovića (pod spomenik)

27/07, 17:00 - 18:00
Trg R. Prendovica

Radionica se pavi interaktivni performans
sugor pozivatelja / kritika u uobičajeno
izravno građevinsko izvođenje.

27/07 20:30 - 22:00

HANDY CAPT. THEATRE (Zagreb, Hrvatska;
Sekulčićeva - zona popularne pozornosti;
izravanje Testine i Gajeve
performans + audio-video instalacija)

14/07 - 28/07

ORCHESTRA STOLNIK (Zagreb, Hrvatska;
Bacaci serđi - faza 1, 7 radionica,
ekskluzivno 14/07 - 28/07
između prezentacija 25/07 - 26/07)

23/07 18:00 - 19:30

VLASTA OLMAR (Zagreb, Hrvatska;
Performans i ciklus Zrak žena
Frizerski salon "Hera", Varaždinska 18
izvođenje)

22/07 21:30 - 22:30

DAMIR BARTOL, INDOS, DAMIR PRIĆA
KAPKA (Zagreb, Hrvatska); THELEGE
Hrvatsko ulično (Beč, Austrija;
Zastava učinka ili O duli
Britanski trg
izvođenje)

25/07 - 27/07 10:00 - 18:00

OTROŠE (Ljubljana, Slovenija;
Svetište 24 sata
Centar Kapitol, Nova vas 11
izvođenje/izvođači)

PRVA SMJENA: 11. - 16. srpnja 2002.

Janos Super (Mađarski)
Contest Party
11/07, 23.00, Glavni izložbeni

Gradovski Coaster (int.) - Basadijani
putovanje-performans-dogadjaj
izložbeni
12/07 - 16/07, 0 - 24, različite
lokacije

Dečko Mandić (Muzička/Video
izložba) - Mini izložbeni
izložbeni: 12/07 - 16/07, različite
lokacije časopisa grada
ured: 13/07, 20, Cetvrti trg

Streljačka vježba (Finska - G-
izložba)
Velika skupina, pokrenut
12/07 10 - 12h, 13/07 12 - 19h
14/07 16 - 19h, 15/07 19 - 21h
16/07 22 - 24h, različite lokacije

25/07 | 26/07 u 14.00

ALEKSANDRA SCHÜLER, GREGOR
HANČIČARJ I SLOVJO VULJ S. JURKOVIC
Slovenija: Stan
Trg J. Jelatića, Manduševac
performans

26/07 21:00 - 22:30

YANN SHENTZER (Javni, Izrael) I MIA,
JANKOVIĆ (Croat), Hrvatski filozofski mag
Trg J. Jelatića, kod spomenika
performans

24/07 19:00 - 27/07 19:00

MOTHERBOARD (Ust, Novosibirsk, Minge
Ok-1-2 + NOOD-concert
passage nebrodski na Trgu J. Jelatića - jeg
bez streaminga

27/07 | 28/07 22:00 - 23:00

OTMARA WACNER (Hrvatska), Nevenčić
investitor obil - specijalni zagospodarjnik
Galerija SG, Šenčur 25
prezentacija

23/07, 17:00 - 21:00

24/07, 10:00 - 15:00

SHOWCASE BERT LE MOTT (Berlin-Hamburg,
Njemačka) Showcase super-ugovni
polazak: Krtanje Gajeva i Testine (javnih
jedla sarađ.)
performans 1.7

28/07

ŠKARIT (Berg ad. Jajce), Župan
četvrti, raspis

11:00

Dečko

13:00

parljan na Zrješevu

17:00 - 18:30

unatujka dvoritka simeg pradakog sredstva

"svet prezent" prezentacionna takovanačko
ponovnog prepoznavanja

UF_2002.

PRVA SMJENA: 11. - 18. srpnja 2002.

Janco Suter (Mađarski)
Cavat Party
11/07, 20.00, Glavni kolodvor

Shadow Gashers (Int.) - Bacač serki
pukovnije, performans, objedinci
- instalacija
12/07 - 16/07, 0 - 24, različite
lokacije

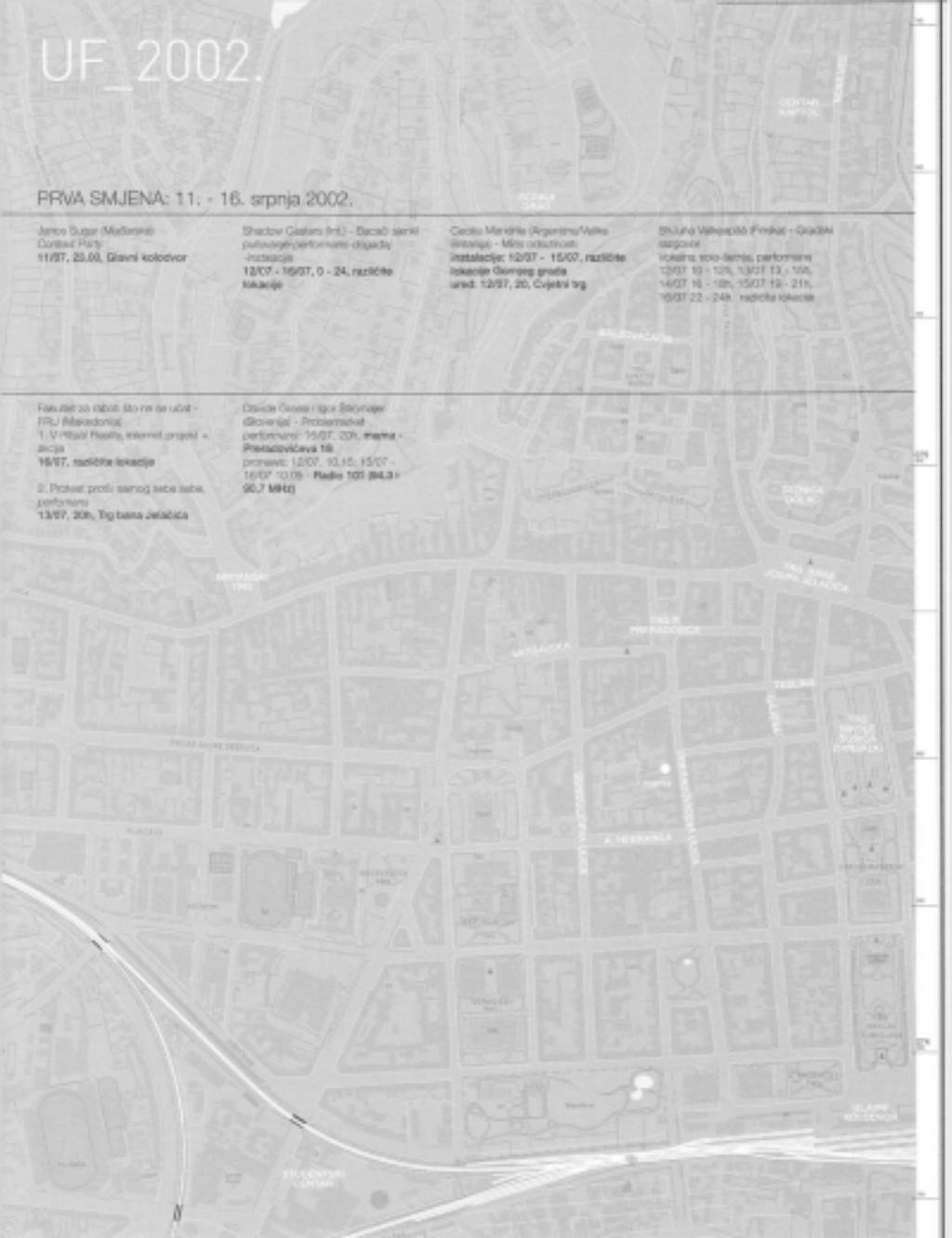
Cecilia Marchetti (Argentina/Velika
Britanija) - Mala orkestarica
- instalacija: 12/07 - 15/07, različite
lokacije, Gornji grad
ure: 12/07, 20, Cvjetni trg

Štajana Veljević (Srbija - Gacka
zagovor)
Velika solo-farmica, performans
12/07 10 - 12h, 13/07 13 - 15h,
14/07 16 - 18h, 15/07 19 - 21h,
16/07 22 - 24h, različite lokacije

Fakultet za muziku, Atelje za učenje -
FPU (Fakultet za)
1. V-klasični Rezultat, internet projekat -
akcija
16/07, različite lokacije

2. Prostor predi samog sebe iste,
performans
13/07, 20h, Tež bavna deželica

David Češek i Igor Štrunjan
(Slovenija) - Procesionalni
performans - 15/07, 20h, mješava -
Prostorskičeva 18
prosjev: 12/07, 10.15, 15/07 -
16/07 10.00 - Radio 101 (84.3)
90.7 MHz



26. kolovoza

Paul Couillard i Ed Johnson (Kanada) - performans iz serije Durante, 11 h, Kapitol - ispred Katedrale

Wilfred Hoš, Ježek (Nizozemska) - Generacija psihogenetika, predavanje / predstavljanje, 19 h, morsa, Pernodrečeva 18

27. kolovoza

Paul Couillard i Ed Johnson (Kanada) - performans iz serije Durante, 17 h, Galeria 1 - ispred hotela Dubrovnik

Jody Zelen (SAD) - Visualni koci, predavanje + iznenadljivo, 19 h, morsa, Pernodrečeva 18

Jody Zelen (SAD) - Grad dušova, video instalacija, 21 h, park na Grmu (Vrancetaševa ulica)

Urtica Jugoslavija - Omringenius, akcija, 19 - 22 h, Trg Petra Preradovića

apstrakt Jugoslavija - «Plemečko», 19 h, morsa, Pernodrečeva 18

Urtica Jugoslavija - Omringenius, akcija, 19 - 22 h, Trg Petra Preradovića

29. kolovoza

Paul Couillard i Ed Johnson (Kanada) - performans iz serije Durante, 17 h, Trg bana Josipa Jelačića

Urtica Jugoslavija - Omringenius, 19 h, morsa, Pernodrečeva 18, Biskupićevo, 20 - 22 h, Trg Petra Preradovića

30. kolovoza

Paul Couillard i Ed Johnson (Kanada) - performans iz serije Durante, 19 h, Trg Petra Preradovića

Urtica Jugoslavija - Omringenius, akcija, 19 - 22 h, Trg Petra Preradovića

31. kolovoza

Paul Couillard i Ed Johnson (Kanada) - performans iz serije Durante, 17 h, Pernodrečeva 4

Kapetan Lato (Hrvatska) - Migraci 2003/04, akcija, 11 - 19 h, Šestinska 6/6a

Zajčko Žorić i Ivana Šiki - List the History Talk vol. II, happening, 19 h, Šestinska 6/6a

Urtica Jugoslavija - Omringenius, akcija, 19 - 22 h, Trg Petra Preradovića

20.12. [12:00h, Centar Kapitol, Nova več 11]

TREĆA SMJENA: 23. - 28. rujna

B&D co. + eko-soma >> WATT+EAU

1. Kino Mall ruj.

Kinematografija i izvedba

2. Plesate in vitro

Kinematografija i izvedba

3. Bez naslova (Postoli)

Kinematografija i izvedba: na Paviljčić

4. Do nastova još nismo stigli

>> 23/09

Do nastova još nismo stigli -

prevođenje hotela Dubrovnik, 17 h

Bez naslova (Postoli) - Gajeva-Bogovićeva, 18 h

Private in vitro - salón nemjesta Theralia, Palmostrećeva 26,

19 h

Kino Mall ruj - (jmeno Kino Tuškanac, 20.15 h

Private in vitro - prevođenje hotela Dubrovnik, 17 h

Bez naslova (Postoli) - salón nemjesta Theralia,

Palmostrećeva 26, 19 h

Plesate in vitro - Pod zidom, 21 h

Bez naslova (Postoli) - Pod zidom, 21 h

Do nastova još nismo stigli - Pod zidom, 21 h

Barbara Blasini i Igor Marković >> Žanari voditi kroz Zagreb, akcija

23.-25. rujna 2003., 16 - 20h

lokacija: Kaptol - dvorište O. S. Miroslav Kraljevića,

Jurčićeva-Kunčićeva, Opatovna 36, Osečka 18,

Katarinine Irg - gornjogradarska gimnazija, Ljubljana -

trg, izložba

OBEPITU Šma Ručić, Željka Sancanin, Andrej Vučenović >> COPYRIGHT + MEMORY

video projekcije + izložbe

23-25/09, 21.00, Pod zidom

Barbara Čović, Christian Rohner i Roman Becherbacher >> PhotoPoint

instalacija + internet dokumentacija

23.-25. rujan

lokacija: palača Zagrebačke banke - Pašenčinška, Poljana 2, Drašić 8, Željko Irg - Mlaka, Cijelostno riješenje 3, Željko 42, Fanceijev palač, Gruška-Lastovska (park), Radiljeva 8, Tkalciceva 59, O. S. Grigore Vitez - Kruse 48,

Opatovina - Kaptol

Ana Hulman i Luka Redđić >> Nepohrbe i zadovoljstvo

video instalacija

23.-25. rujna, 9 - 20h

lokacija: Shoe Be Do - Gajeva 3, Kraljica Konzor - Bila, 42, Diona - Bogovićeva 1, Ivrin's - Bogovićeva 1a, nema.

- Bila 4

Manuela Vlačić-Matijević >> Odmitite se

Prvobitna instalacija

23.-25. rujna

lokacija: Strossmayerovo šetalište, Makuriceva trg, Tomislavov Irg, Trg kralja Petra Švadica, Zrjevac

Kata Mlečnik >> Izbjegli snovi

instalacija

23.-25. rujna

lokacija: mama - Preradovićeva 18, HGUU - Trg Ivana

žitomira bl. NSK - Hrvatske Bratlike Zapadnice blb,

Gradsku knjižnicu - Starčevićev trg 6, knjižnica B.

Knjižnica - Preradovićeva 5, knjižnica M. J. Zagorečića -

Kravni most, knjižnica Tomaseš - Irg banje J. Jeladića 3,

knjižnica Moderna vremena - Šestina 18, knjižnica

Jesenski i Turk - Preradovićeva 5, knjižnica Jesenski i

Turk - Vukotinovićeva 4, galerija M. Kraljević - Šubićeva

29, galerija Minerva - Kravni most, Zvonimirova-Borjanja

i Glavni keledher - Trnovskačka stajališta

Brink Ivo Nenad Šesten, Kaja Šimundić i Ljiljan Zagradec >>

noćne 26

multimedijalna instalacija

23.-25. rujna, 11-14h, 18-21h,

Art Center - Bogovićeva 7

Anica Tomić i Ivan Milićević >> Reakcija - dekonstrukcija -

komunikacija

instalacija + performans

23.-25. rujna, Cvjetni Irg

(performans 25/09, 18)

platforma 9.51 & post-forward >> Otviranja na zetatu:

atmosfera, tečnica, akcijsan

predstavljanje: 27/09, 20. mama - Preradovićeva 18

autobusna stanica: polazak 28/09, 17%, polazak: Glavni kolodvor - tura istočne i jugoistočne dijelova grada

završno događanje: video + audio intervencija, Klaonica u

Hezitaciji

UF_2003.

AD HOC 1

Ad hoc Opening Party

(SLOK) - EGOBOBO.BIZ "Frequency crew (HR): DORUČAK / RUDAK / VECERA

04.07.2003.

Doručak - Trg kraljice Tita (Zelenac Hrvatske)

10.00 - 12.00

Rudak - Zrjevac - 15.00 - 17.00

Vecera - Delac - 21.00 - 21.00

Ana Hulman (HR): NA MOLJU STANICI, akcija

05.07.2003., 10.00 - 14.00

07.07.2003., 10.00 - 12.00 i 17.00 - 19.00

08.07.2003., 10.00 - 12.00 i 17.00 - 19.00

javni gratski prejave

Sica 252: SUCIONO ZADRŽEVO 2003

KOMADANJE ZASREBA

prezentacija projekta:

05.07.2003., 10.00 - Mediteranski centar za usluge u kolodvoru B. Magreva (trg glasba Manastirice)

09.07.2003., 10.00 - metkulturni klub (mama),

Preradovićeva 18

Stiven Eastwood (GB): KIND U STVARNOST, performans

06.07.2003., 20.00 - 22.00, hrvatska stanica na

Glavnom kolodvoru

07.07.2003., 20.00 - 22.00, okrugla stolica u Dubravici

Prvobitno (Famipol) (HR)

zvukne instalacije

06.07.2003., 15.00 - 17.00, auto autobusnog kolodvora

08.07.2003., 15.00 - 17.00, imponante - jedni stan

09.07.2003., 15.00 - 17.00, auto Glavnog kolodvora

prezentacija:

10.07.2003., 10.00, metkulturni klub (mama),

Preradovićeva 18

Petra Sabičić / Cé Veranika (FR): KARTOGRAFNE,

plišna izložba

08.07.2003., 17.00 - 22.00, park na Opatovini

Jednoček (HR) (C): TALKMINI/ČLJUČI LI ME?, performans

09.07.2003., 16.00, hrvatska stanica kod Cibone - Sazavci

10.07.2003., 16.00, hrvatska stanica SD S. Radić -

Savski most

AD HOC 2

Bioč Zagreb 2003 (Komadnje Zagreba 2003) -

sica 252 (CER)

3. 10. [20], Trg bane J. Jeladića - otvorenje Paviljona,

hepening

4. - 9. 10. [11h - 21h], Trg bane J. Jeladića, radionica

Venit Sub Rosa (HR/NL)

3. - 6. 10. [18 h - 21h], 4. - 5. 10. [11h - 14h],

polazak s Cvjetnog Irga svaki pola sata

performans

7.10. [20], Galerija J. Radić

otvorenje, izložbeno do 8.10.]

Tih center (SG): Udržavanje u dekonstrukciji, performans

4. - 10. [20], Peščarički fakultet

Lera Amarega (NL); Ateljeum Gender, prezentacija projekta
7. 10. [19h], manfa, Prendovljeva 18

Barbara Blasini i Igor Marković (HR);
Homo urbano zagrebenses - Prezentacija istraž. 2003-2008 -
Svibanj 2003/04. Projekta,
dokumentacija i izstavnički projekt, prezentacija
8. 10. [19h], manfa, Prendovljeva 18

agoboo.ata, agoboo gallery tour;
izložba
9. 10. [19h], Galerija VNK, Ilica 202

AD HOC 3

Sonja Lekić (HR); Testa doč, zlo-savjetne instalacija
17. - 19. 12. 2003, 17.30 - 15. 30 h, Student servis, Studentički centar u Zagrebu, Savska 28

Mladen Gulin (HR); Picture my Shopping, akcija
17. - 19. 12. [18 - 20 h]
20. 12. [11 - 15 h], Center Kaptol, Nova vas 11

Barbora Rosin, Igor Marković (HR); zg- tracking, prezentacija
17. 12. [19 h], net.kulturni klub manfa, Prendovljeva 18

akcija02 (KGR); Komadarije Zagreba 2003, prezentacija rezultata + diskusija
19.12. [19 h], Društvo arhitekata Zagreba, Trg bana J. Jeladića 1

Platforma 8.81, Okname studio Novi Izvor, (SLOK); Malvazije 1, performans
20.12. [12.00h], Center Kaptol, Nova vas 11

Lina Kovačević (HR); edit this banner, web projekt
www.urbangestival.hr

Vl. Kralj & Filip Remunda; CZECH DREAM, projekcija + prezentacijski projekta
18. 12. [19h], net.kulturni klub manfa, Prendovljeva 18

exUF_2004.

VIKEND 1

8. - 9. svibnja 2004., 22 h
otel Laguna, Kranjčevićeva 29
Gobi Satellite Room Service - Help Me Make It Through
The Night, interaktivni film uživo

VIKEND 2

14. svibnja u 19 h
net.kulturni klub manfa, Prendovljeva 18
Per Platou: Six Pack Radio, predstavljanje

15. svibnja 2004.
Tekmilički međunarodni festival, Savska 20
Per Platou: Six Pack Radio, NOD koncert

VIKEND 3

21. - 23. svibnja
Justin McKeown: The Drinking Blindfolded in Zagreb, performans 1/1
kafčić u centru grada (po dogovoru)

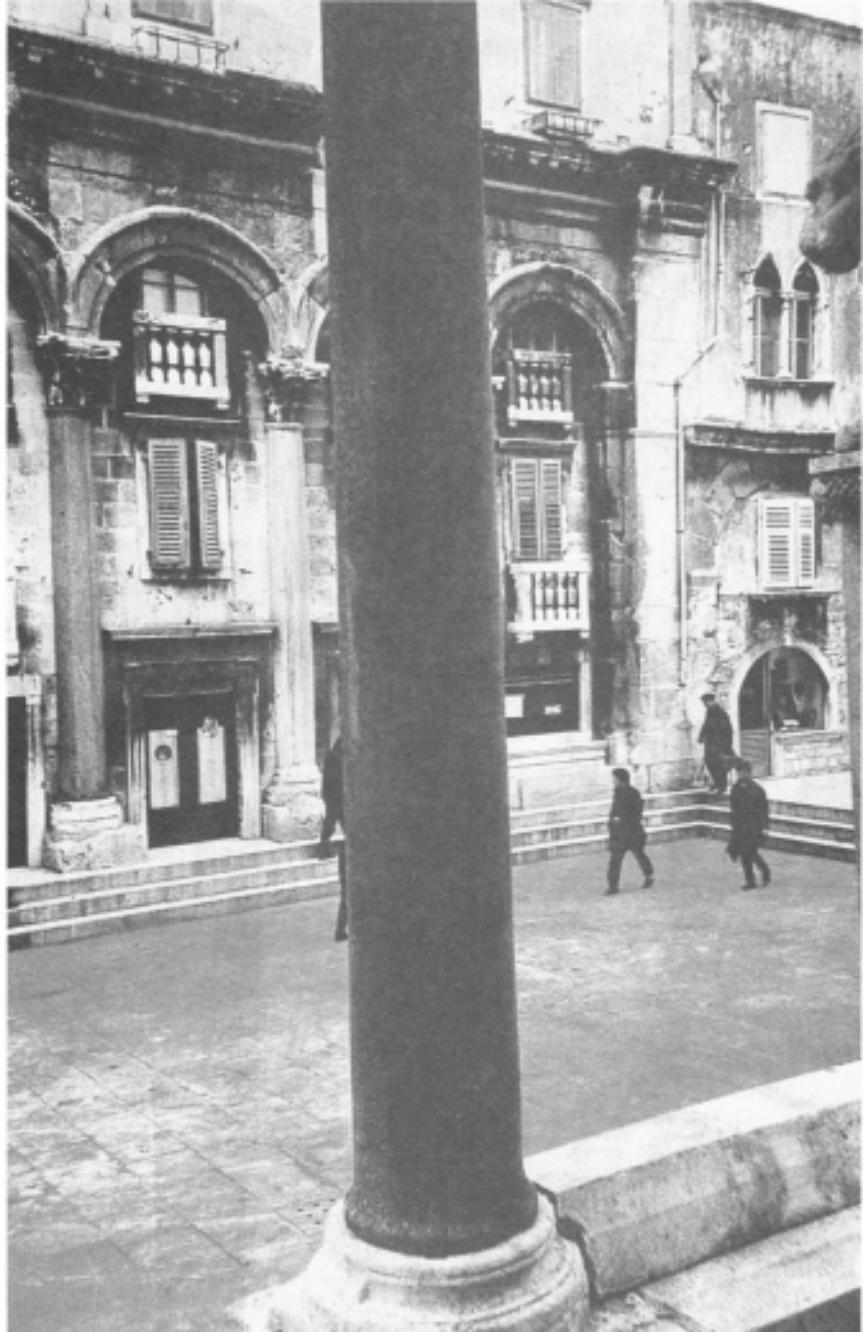
21. svibnja, 14 h
Igraneč za nadzorne kamere Zagreb: Performans
različite lokacije
22. svibnja, 12 h
Igraneč za nadzorne kamere Zagreb: Objekat uz vodču
Trg bura

VIKEND 4

26. - 30. svibnja, 17 - 20 h
JANOS SUGAR; Time Patrol, akcija
Građani kollektiv

exUFexTENSION

19. - 23. rujna 2004.
Anđela Kulančić: Mjesto pod suncom,
umjetnička akcija
Jesen
24. 125. rujna 2004, od 20:00 - 09:00
salon namještaja Simec Interijer, Britanski trg 1
Controll, performans



Prema definiciji umjetnosti kao sredstvu manipulacije

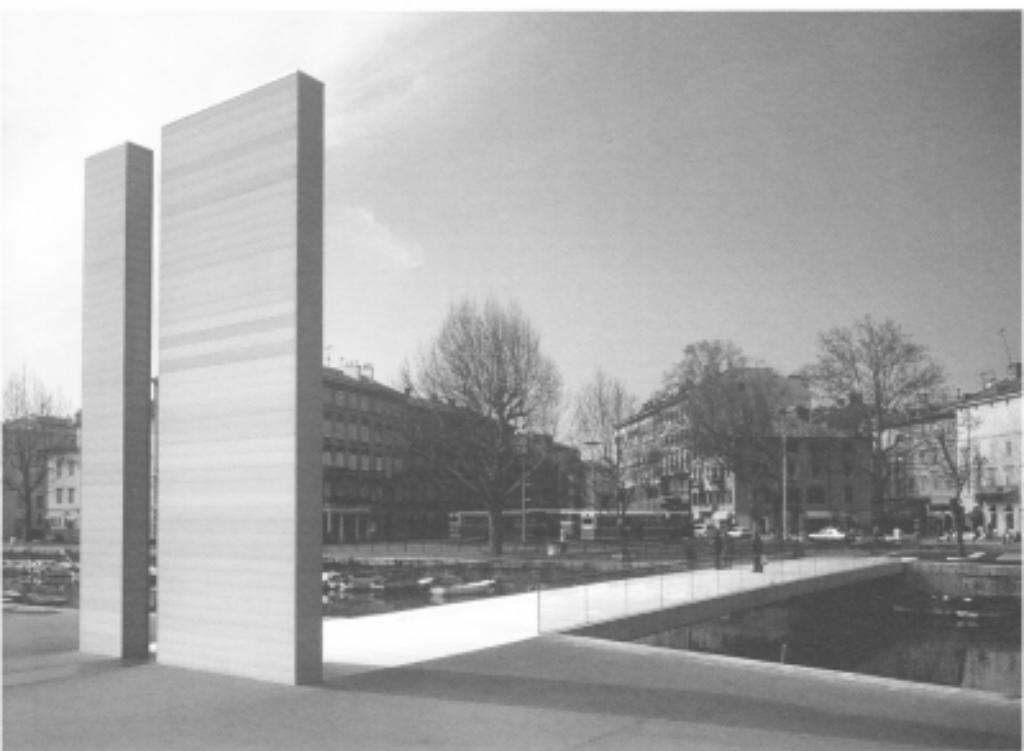
Silva Kalčić

U povijesti umjetnosti dvadesetog stoljeća umjetnost izlazi u javni prostor i prije nego što se formira Public art kao zaseban umjetnički izraz. Mimmo Rotella od 1963. dekolazura plakate poljepljene u javnim gradskim prostorima, u pokutaju linija grаницa en-forma. Od 1965. Claes Oldenburg radi javne skulpture - gigantske verzije svakodnevnih predmeta. Klučne riječi u njegovu radu su Aji-SURU i HUMOR - na primjer, predložio je javni spomenik u Londonu na riječ Terzi blizu parlamenta koji bi se dizao i sputrao nošen strujama. Minimalizam se javlja 1960-ih kao umjetnost pogodna za javne prostore jer se obraća kolektivnom nesvesnjom (Jungov pojam), a ne senzibilitetu privatnog vlasnika ili izoliranog promatrača. Prostor stvaralaštva izjednačen je s prostorom svakidnevice, pritom gledatelj postaje mogući aktor u djelu, a umjetnik je samo jedan od čimbenika društvenog, političkog i javnog života ugrađenog u djelo. Umjetnici Land arta 1970-ih su izstali iz galerija i nadali umjetnost u prirodi i u prirodi, modelirajući krajolik, stvaraju privremena djela koja će izbrisati vjetar, voda, erozija... a čije je postojanje dokumentirano fotografijom. Land art nije ni pejzaž ni arhitektura, ili može biti i pejzaž i arhitektura; najpreve vezan uz veliki prazan prostor američkog Zapada, land art se izvodi i u drugim neurbaniziranim geografskim područjima, posebno u pustinjama Arktika i Islanda. Nakon što je omotao manje predmeta, poput Vespe, početkom 1980-ih Christo prolazi svoj umjetnički projekt na omotanje u velikim dimenzijama, tj. omotanje javnih zgrada i objekata. Projekt omotanja njemačkog Parlamenta (Reichstag) Christo je zabilježio 17 godina prije pada Berlinskog zida (1971. - 1989.), ali ga je proveo tek nakon ujedinjenja Njemačke, tako nazigled umjetnost land arta. Christovi radovi imaju precizno društvenu podlogu jer umjesto da se izvode izvan naselja, u pustinji i sl. - što je uobičajeno za tu vrstu umjetnosti - locirani su upravo tamo gdje najviše iznemiruju, s političkim implikacijama, na mjestima presjekanja urbancog života, mjestima ugroženim tehnološkim razvojem.

Pusteno odjeće, nad Josefom Beuysom iz 1970., točna je kopija odjeće koju je umjetnik nosio na javnim manifestacijama protiv nata u Vojnojmu, kao simbolička potvrda autorova stava da umjetnost može učestvati u društvenom i političkom promjenju, pa je čak i izazvati.

Njegova javna akcija prema ideji „čuvenstvene skulpture“ na Friedrichsplatzu u Kasselju 1982. sastojala se od stvarovanja 7000 bazaltnih blokova na javni prostor trga, a tek kad je za svaki blok zasadeno po jedno hrastovo drvo, umjetnik je pristao da se gomila bazalta maskne u toga mješta.

Fraze, opća mjesto, sloganе i nazive iz svakodnevnog života Jenny Holzerju radu (Trumci, 1982.) ispisuje na uobičajenim oglašenim mjestima u javnom prostoru, često u velikom formatu, čime im pridaje značenje i monumentalnost koju inače nemaju: intencija prema banalnosti i prema potrošačkom društvu karakteristična za postmodemu umjetnost, ovdje je u službi letkeške tog društva, njegovih stereotipa. Kratke dvosmislene friznje otinute su takođe i na majice, a osobe koje ih nose privlačuju da vlastite: „Zaštiti me od onoga što želim“, „Zbogotribe modi me ne izmeneđu“ itd. Hans Haacke u radu Sloboda će sada jednostavno biti sponzorirana - iz priznječke (Postdamer Platz, Berlin, 1990.) postavio je znak Mercedes-Benz na torani-promatračnicu iz drugoga svjetskog rata. Na toriju, u funkciji postamenta logotipa, neke se citat Goetheov: Künste beliebt Kunst (Uvjerenost očitaju umjetnost). Trg je simboličko mjesto centra sjeverne Europe, eksplodirno napuštenog Berlinskim zidom i podijeljen između djele zemlje, Zapadne i Istočne Njemačke. Red komentara povjerenja, političku i ekonomsku dimenziju javne lokacije na kojoj se nađe, simbolizirajući novo doba vladavine velikih korporacija u nadnacionalnom potrošačkom društvu.



SLHO arhitekti - Most Hrvatskih Branitelja

primjer: A.Bradic

Umrjetnost koja nisušta bježi kocku galerije, blazi u javne gradske prostore nezaštićena kontekstom institucije (galerije, muzeja) i obraća se novim potencijalnim konzumentima suvremene umjetnosti nazivamo Public art ili umjetnost u javnom prostoru. Tekva umjetnost od publike zahtjeva opširujući ili sudjelovanje (publika je druga strana u dijalogu), a najgora reakcija publike bila bi - potpuna ravnodjelost. Često stanovnicima/prolaznicima ni ne znaju da svjedoče umjetničkom djelovanju. Public art može biti objekt, performans ili happening, jednokratni prototipno-vremenski umjetnički događaj u kojem publike prestaje biti pasivni konzument umjetnosti: dolazi do interaktivnosti umjetnosti i gledatelja, a svakodnevno porešanje, nazori i sustav građanskih vrijednosti unose se u umjetnički događaj kao ready-made. Time se dokida stoga podjeva na umjetniku i publiku, određeno na umjetnost i život. Public art može poprimiti formu aktivizma. Ako je rjeđi o događanju, ono može biti aponirano (inventirano) ili izvedeno prema prethodno zemljenjenoj scenarij. Za razliku od länd art-a, ova je umjetnost uglavnom vezana uz urbanu prostor i pojavu urbanosti. Javni prostor može biti i privatni, na primjer Jan Hoet je organizirao projekt Sobe prijatelja u vrtu od 40 domova u Ghentu, Belgija, u kojima je izložio djelova "roskomadane" izložbe tako da je posjetitelj s planom u ruci obilazio lokacije i zvonio na vrata obitelji uključenih u projekt kako bi vidio cijelu.

U hrvatskoj se umjetnička praksa u javnom prostoru javila 1967. sa skupinom Crveni perili. Perili, najstariji urbani prostor s kontinuitetom korištenja u Hrvatskoj, "dočekivali je permanentno građenje i izgradnju". Godine 1967. se venio je Perili s velikim crnim krugom polikolor (aperke) boje, uz koji je ostvareno pismo u peronu: "U čast gradi Crveni Perili trideset godina posjeće, Perili poput magičnog objekta odražava stanje društvene svijest." Anonimni autor (ispovjedio se da je to bio umjetnik Igor Grubić) bilo je sretnuti potomstvo javnosti na činjenici da se ništa u medijevnučinu nije promjenjilo - nastavljajući je devestacija spomenika, raste nezaposlenost i problem nekaknjanja u gradu i zemlj potaknuli ratom, a ulaganje u kulturu su nedostatna.

Suvremena umjetnost, pogotovo ona koja se - izven institucijskog okvira galerije ili muzeja - razvija u javnom prostoru grada, u Zagru je dugi ne godine bila potpuno marginalizirana. 2001. godine kada Radu Janković pokrenula je manifestaciju Zader uživo, najpretečniji Public art projekt izvan Zagreba.

404_FILE_NOT_FOUND, projekt Darka Fritza na Zadru uživo 2003. sastoji se od postavljanja i vilenjescnog održavanja goleme hortikulturalne instalacije: estetskom dozivljajuču cijelo u urbanom okolišu predstavlja konceptualno značenje „404 FILE NOT FOUND“ je neprevedivo kompjuterska sintagma koja postoji samo na engleskom jeziku (adaptiranom za strojevje). To je jedan od izvještaja o pogreškama koje se pojavljuju u internetskoj komunikaciji, gdje stroj komunikacija se strojem o potokolima neuspješne komunikacije [HTML serverika pogreška] i time daje konzervu na uvid gdje je problem, što pak omogućuje njegovo rješenje. Bez obzira na to što se svakodnevno u njima susreće, ne očekuje se od građana da će prepoznati ovakvo izravljane naturalne kockice. Kao kombinacija formalna (tipografsko rješenje, shematsizacija kompozicija) i neformalne (vegetativne, koja buju u skladu s vlastitim zakonitostima) slike, cijevna instalacija je model pojavnog svijeta, biljni ciklus neka je vrata sazidne ciklusa života ljudi. U suvremenom trenutku, medijum, umjesto da umjetnost podražava prirodu - priroda podražava umjetnost i shematsištenje pojavnog svijeta. Riječ je o umjetničkom djelu koje se samo umatava (je cijevce već u prolaznosti djela je metafora prolaznosti života).

Ne treba zaboraviti, najavljiva od svih umjetnosti je arhitektura. Pješački Most Hrvatskih branitelja na Mihovom kanalu u Rijeci (arhitektonski teret SLDH, 2003.) ujedno je prostorna intervencija i urbanu javni objekt. To je mjesto pješata, ali i društvenog okupljanja i druženja. Most povezuje gradsku jezgru s bliskom lukom. Svakog segmenta mosta je dizajniran tako da se prozeđe industrijski i montir na lokaciju. Most bežno nalikuje na apaijenu struju, svojom tankom prošicom (debelom samo 60 cm na cijem kraju) prolazak može proći između dva monolitsa različite širine, koji su simbol sjećanja i obnovе. To je most-sponzori. Komunikacija je temelj umjetnosti u javnom prostoru, i umjetnosti par se. Brzina i telekomunikacije prijenos akta promjenili su staru ulogu javnog prostora. Brzina produžuje vrijeme saznanja prostor: ona nije pojam fizike dimenzije. Naravno, fizici okoliš još uvijek postoji. Ali, kako sugeriša Virilio, previđe permanentnu arhitekturu (grudevine) kao čvrsta tijela, nepravljena od čelika, betona, stakla konstantno je ugrožavan nematerijalnom reprezentacijom apstraktnih sustava, od televizije do elektronskog nadzora itd. U umjetnosti, hrvatska zemljenjina je vrijeme-slikom, bliskom umjetnosti u javni prostor u potpunosti okida se razdoblje "stike" i "populacije" umjetnosti, što je jedna od glavnih odrednica umjetnosti postmoderne. I samo umjetničko djelo nije ružno objekti/predmet, već i same može biti okoliš/ambijent. Za razliku od tradicionalne umjetnosti, koja se svoje intervencije u otvorenom prostoru koristi "definirane situacije unutar povjesnog grada", suvremena urbana umjetnost, pogotovo posljednjih godina, intervencijska u tzv. Bi zonama ili ne-mjestima, mjestima koja su ne određeni nečin živne, ubrzanoj razvoja grada. Dakle, neaktivnim mjestima manjim na periferiji. Umjetnicima time ukazuju da prostori na rubu imaju jednako pravo na kvalitetu kao i prostori u središtu grada, objasnjava Pero Manušić. U Zagrebu umjetnost ide u javni prostor potiskom 1970-ih:

Braco Dimitrijević na Trgu bana Jelačića, tada Trgu Republike, u Zagrebu postavlja transparent s fotografijom anonimnog prolaznika. Prolaznik koji je sam slučajno snim u 12:15 sati, 1971. Iz serija "Studiji prolaznika", "Uzvrat je moj atelje, a ulica moj muzej", izjavio je umjetnik. Izlaganje umjetničkih djela izven muzeja i galerija, troštanje zoološkog vrta kao prostora kulturni. Uzvrat je protestao protiv institucionalizacije umjetnosti. Tako je Dimitrijević već 1960-ih godina izveden ulična akcija s fotografiranjem i slučajnih prolaznika, "nezapažnih ljudi", i potom izlaganjem njihovih divovskih foto-portreta u javnom prostoru, subvertirajući praktiku likovne likovne parizijalne vode i uopće koncepciju stave i blizine javnom prostoru. Hrvatski umjetničkih intervencija u javni prostor bilo je izloženje naprša na razinom nasumčanim lokacijama (bez autorizacije) iz 1975. godine: "Ovo bi mjesto jednoga dana moglo biti od povjesnog značaja."

Skulptura Ivana Kožarića A. G. Matoli postavljena je na Strossmayerovo šetalište u Zagrebu 1978. Skulptura je račinjena od aluminija, a prikazuje sjetan Matolić lik (u neuspjiv veličini) koji promatra panoramu Zagreba zavojen u klapu. Klapa je sastavni dio umjetničkog djela, izvedena od istog komada metala kao i ljevica figura pojednostavljene linije, osim glave u pokojem, biografski utonjem u brkovačima, ostatak tijela je zvezan na poklizom za čovjeka. To je skulptura na koju se može sjeti - stoga je možemo nazvati interaktivnim djecom. Nacelo nedovoljnosti, koje sredinom obilježava svaki Kožarićev rad, ostavlja je neizmjerno mogućnosti istraživanja i kritičkih promišljanja. Bevjušivo utrošenje na mogućnosti da se život preobriži u umjetnost, odnosno umjetnost u život, nadahnulo je Kožarića da napravi idejno rješenje za ovu skulpturu, s kojim je posjedio na javnosti nježnje što je čest slučaj s umjetničkim djelima u javnom prostoru, uključujući arhitekturu.

Egizistencijalni i ritualni performansi u javnom prostoru formiraju Gotovčić ujek podnji točno u podne (ili je posveta vesteštu. Točno u počne Franke Zimmerman, 13. 11. 1981. nadzorujen i bos (ime unes) vrijednost „golote činjenice“). Gotovčić je protestao sredstvom Zagreba - to je tzv. performans-akcija Zagreba, volim te! kao izraz ikonskog i jednostavnog os-

zvona označava jedinicu, a niži zvuk većeg zvona nulu. Kodirana poruka bila je nizom znakova u tradicionalni komunikacijski kanal preispisati strukturu jezika kao dogovornog društvenog koda za prijenos informacije. Kao kod govornog jezika, i za razumijevanje Martinisovih kodiranih poruka treba poznavati jezik, Morsecov abecedu ili shvatiti sistem nula i jedinica u osnovi kompjuterskog programa. Zvoneći u zvone, umjetnik prinosi ponuku javnog prostora, "Zvied u Zagrebu, čovjek ni teoretski ne može postati planetarno važan. Naravno, ne kažem da bih bio važniji da sam živio drugdje, ali kao što ne možeš biti hrvatski isbiser i živjeti u Finskoj, tako ne možeš biti svjetski važan umjetnik, a živjeti u Branimirovoj ulici", objašnjava Martinis.

Na 38. zagrebačkom salonu arhitekture 2003. Irena Frankel je pozvana da napravi instalaciju u javnom prostoru, točnije na balkonu sjedišta Udruženja hrvatskih arhitekti na glavnom zagrebačkom trgu. Tako nastaje rad *Transparent*, prazni bijelo islavajući kvadrat u nizu nekadrnih panca na usajnjem oglašnim mjestima. Oglašne ploče na počasnim mjestima su postale druga koča (probala) zgrada. Postavljana su na mesta koja protežeći gledamo gotovo nemamemo. Koriste se slikama i porukama koje pokreću određene misione točke. Zatvaraju arhitekturu (koja postaje nevidljiv i otvarajući drugi prostor - manipulacije (percepcijom). Pražna svjetlost oglašna

jeljača, iskazivanje našionosti na jednostavan način, gestom oduševljenja, o čemu svjedoče visoko podignute ruke različenih preživa. To je univerzalna gesta dobrih naravnih, slično kao na Pioneerovoj ploči gdje ugravirani mutki i ženski lik gestom podignute ruke otvorenom dlanu pozdravljaju potencijalna ekstraterestrijska oblike života. Godine 1980. na Olympeon trgu u Zagrebu Gotovac izvodi performans "Autentične napetosti" pod nazivom *Gladijanje televizije* - bilo je vrijeme kada je nacija prastila medijske izvještaje o zdravstvenom stanju J. B. Tita pasivne radnje primatelja poruka koja emitiraju medij u seriji Čitanje novina, Čitanje nadja, Telefonišanje...). Performans je uemjeren protiv malogradančkog mentaliteta kojemu autor suprotstavlja prekoračenja, prekid i subverziju.

Fotografija anonimne i obične osobe Andrije Kulunčić postavlja na city-light oglašenje mješta u radu Name - T 908 zapošljena, 15. rođendan kuka, iz 2000. iz okviru izložbe u povodu 152. obljetnice Komunističkog manifesta u organizaciji MHPV-a. Tribelvrski portreti (pričak glave i torza) uvedi u povijest likovnosti Leonardo da Vinci nagljkavili La Giocondi s rukama prekrivenim u kruhu. Na slici je nadrada Name, žena u srednjim godinama i u kuli predavačica, koja je profilu frizerski i stilistički istinat i sad je uredena poput fotomodela. Projekat se nimalo slučajno poklapa s nizom strajkova (koje možemo nazvati egzistencijalnim javnim performansom) nadrada Name, tog Trgovačkog diva bivšeg sustava koji je pac pod atacijom i cije police su bile prasene. Otputvani radnici sredine dobi, pogotovo žene, ne mogu naći stalni posao, potvrđuju statistike... Radnici Name suvereno nisu promatrajući s plakata, s istaknutim natpisom kojim simulira bombaštanu nekadrni slogan. Ovakvim preuzimanjem strategija komercijalne reklame umjetnica želi skrenuti pozornost javnosti na sudbine tzv. malih ljudi. Projekat je zabranjen upravo zbog implementiranosti u dnevnu društvenu i socijalnu tematiku.

U oklusu *Binarni* niz Dalibor Martinis koristi velespospolitiran sustav znakova, binarnu informaciju izraženu numeričkim nizom nula i jedinica, koji daje prenudi u nov-teh mediji. Na Mučićkom bljenjalu 1999. izvodi *News Program*: zvoneći u srednjovjekovna zvona Crkve svetog Marka u Zagrebu, umjetnik je emitirao kodirane vijesti koje su, tako su bile upućene prema Barakom dvorima i Sabornici, mogli čuti i okoli, izmizli stariji. Viši zvuk manjeg

ploča na trenutak zauzvratjava automatskim konzumiranjem slike, tako otvara pravac slijog principa - nameće se gledajući mjestom, formatom i intenzivnom osjetljivošću. Jedino ostaje obonjan u smislu sadržaja koji se je u odsustvu slike/ponuke može pretvoriti kao da ga nema. Prijelome autora, zauzvratjava nametnutog (logora balkonske) oblikovne toku znakide bi učinjene mogućnosti kuvjetnoj slobodnog toka asocijacija/iniši, projiciraju individualnog eventualnog sadržaja, ili samo na trenutak zauzvratjavanja toka, i odsustvo sadržaja.

Urban festival (2001.-) je najistinski projekt infiltracije suvremenoga umjetničkog djelovanja u urbano živo Zagreba, čija infrastruktura mreža i kvalitativni sadržaji hiberniraju sazakogni (sjeti). Festival (od 2004. tzv. ekr) je, da bi se izbjegle nevjajne kontakcije tog naziva, podijeljen na tri faze, tzv. smjera i vredna, i likovski je razredčeni.

Vlasta Delmar je 2001. izvela performans *Lady Godika* u nizu hrvatskih gradića, a prvi u Zagrebu upravo u okviru Urbanog festivala nakon što su neki drugi pokrutili organizaciju tog projekta propali radi hibrida, pri dobivenju policijske dozvole za javni nastup. Umjetnica "nega žena konjenik (gola u sedi)" (Suzana

Kristina Leko je u okviru Urbanaog festivala 2003. organizirala akciju Mijeko na središnjoj gradskoj tržnici Dolac: jedostavno, tri su mješavice dijela: sir i vrhnja slatčnjim proizvodima (koji su odmah formirali red), no bi li se skrenula pažnja javnosti na odumiranje tradicionalnih djelatnosti koje među nisu u skladu s propisima WTO-a, ali pridonose kulturnom identitetu grada i simboličkom povezivanju Zagreba i njegove ravnateljske okolice. Akcija je dokumentirana i prikazana u video posjetu načelniku i medijima, a dijelostanjak mješavice u autorskom radu Kristine Leko, a zatvori se sa svojim zanimljivim epilog u trenutku kada umjetnica svojim lobiranjem učini da jedan tradicionalni način života bude stavljen pod zaštitu kao specifična kultura i etnologija. "Sir i vrhnje" postaju sinonim za hrvatsko vernakulalno, nešto što treće obraniti od liberalnog kapitalizma i predizborni slogan stranke SNS.

Takođeni treći vikend ex-Urbanaog festivala 2004. (21. - 23. svibnja) započeo je projektom Performans 7:1 - *Drinking blindfolded* in Zagreb Justina McKeeama, umjetnika iz Sjeverne Irse koji živi u Londonu. Justin McKeeam dobio je od organizatora manifestacije mobilni telefon, s brojem lokalne telefonske mreže.

Pozivom na broj dogovorili sući osobni termin performans-a s umjetnikom u lokaciju performansa - jedan od ugođajljivih objekata u središtu grada. Justin termin zakazuje u puni sat, ostavljajući šezdeset minuta po cestici za

nevezani razgovor uz pice. Umjetnika, četa su dogovorenom mjestu odmah prepoznati, on nema, a crni pozavom preko očiju, sjedi za stolom uz pivu, spijajući alkoholni pića po nedostizanu kontrolom od diktova zakonskog licenciranja, zakonskog o jekom redu i mru te sistemom opozivatelja, posebno područje dokolice kojim se otpisuju socijalne tenzije. Projekt *Drinking blindfolded* in Zagreb nije statični umjetnički rad, već mobilizira tehniku vizualne komunikacije i transponira ih u kompoziciju društvenog konteksta i interakcije. Dubravu kao umjetnički dan u njoj učestvuju grupe Gorgona. Dok su se Gorgonci, međutim, drugi između sebe organiziraju okupljajući u stanovima, McKeeam se nalazi s nepoznatim osobama u baru, pije i provodi vrijeme u amali talku. "Misli dodu, igraš se s njima i one odu pa se vrata blago promjerjene", opisuje lekciju s kojom započinju s ljudima. Komunikacija se ostvaruje bez razmjene vizualnih informacija o sugovorniku - crni povez, neime, ne samo da onemogućuje umjetnika da vidi, već mu i prekina lici dok sjedi

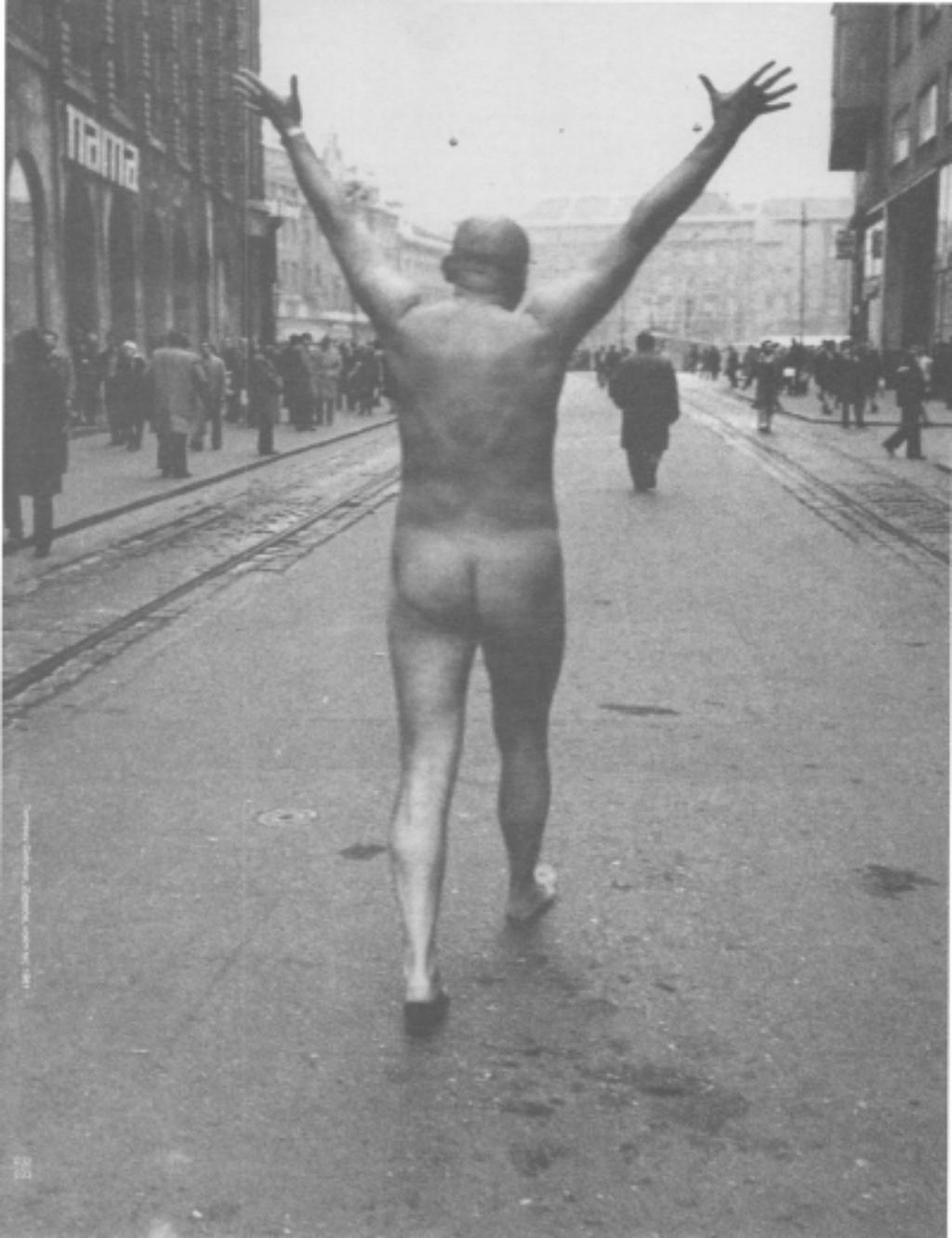
subtelne sugovorniku. S druge strane, posredovanjem kamera dolazi do jednostavnog vizualnog kontakta bez komunikacije:

Inspiriran projektom Surveillance Camera Players (SCP), došli smo ovdje zato što je ovaj prostor prepun neoznačenih nadzornih kamera, istog vikenda ex-Urbanaog festivala [BLOCK] - Lokalna baza za osvjeđavanje kulturo - izložbe je niz performansa ispred nadzornih kamera u javnom prostoru Zagreba. Osim protuprovalne i vetrodopravne funkcije, nadzorne kamere i alarmni sistemi također služe kao sredstva društvene kontrole. Kao izakaz protivljenja premeštanju grada uglavnom neoznačenim kamerama kojima smo bez prethoda nadzirani, i u takvom preventivnom sistemu zaštite svih su označeni kao potencijalni surinjevi; performansi su izvođeni direktno ispred kamere, bez zvukova i glosova, pantomimarski rijem prilagođeni službenoj osobi u funkciji gledatelja slike bez lica a druge strane kamere. Onaj neki intuitivni osjećaj zborio da vas neko promatra, obično je utemeljen u stvarnosti. Kao što su prolaznici nadzirani mimo njihovu volju, zaštita ispred ekranu s dinamikom prijenosa urbanu situaciju koju snima kamera, nehotice postaje prometni umjetnički događaj u interaktivnoj dramaturgiji projekta. Poseljeno je zanimljiv kao lokacija Trg hrvatskih velikana, nekadašnji Trg Burića: mjesto komprimiranja moci, na njemu je sjedište Narodne banke, simboličkog centra finansijske snage države.

Lokalna baza za osvjeđavanje kulturo to je mjesto izabrala kao idealno za dekontekstualizaciju. Organiziran je i oglašen simulirani turistički obilazak znamenitosti grada. U subotu točno u podne par vodiča je s Trga hrvatskih velikana poveo okupljene gledatelje u istoj ulici turista u istru ispred kontrolnih kamera - iznosiči povijest video nadzora i lokalne arhitekture. "Dizajn je obilazak jedinstvena priča da locirate i pogledate u one koji vas stalno gledaju", glasi slogan ove turističke akcije sa smislenim pomekom.

Marijančić jahala je na bijelom konju Petku Želeži tim činom "odali priznanje svim ljudskim bićima, koja žive prema vlastitim pravilima, a profil uniformiranog života", upravo kao što je povjesana Lady Godiva jeduci potuodjevena u mrežu na magarcu u čini pokore, spasio narod od poreza, kojim im je njezin suprug ugrozio egzistenciju. Kod Vlaste Delmar "Ja" je uloga, "Jelo" je kostim, "rod" je identitet. Nezin umjetnički instrumentarij vlastito je bio i tijelo, kostimano, polurazdjeveno ili nego. Autorska iskaka fotografiranje smatra umjetničkim djelom, a fotografije vlastog tijela i lica, prema tome amatara vlastitim umjetničkim djelom. Radi se o simboličnom spajajući javnog i privatnog života (a što je prikativnije od vlastita tijela?).

Marijančić Jurčićeva 23 - Palačoščica - Amadeova - paviljon na Zrinyjevu i unatrag - Demur: Preradovićeva 37 - Kovacićeva - Habsburgova - paviljon na Zrinyjevu i unatrag: 22. aprila 2001., 14.30 - 18. H. Dugacki nastavio zorno opisuje zanimljiv rad dvjorac umjetnika u kojima oni zastaju rade fuzi, tako "beskonzervator" posao - plodni ereditati Zagreba "popodnešnjim" praznim bijelim papirima A4 formata, stvarajući kontinuirane bijele trake koje se spajaju u točki presretanja (glazbeni paviljon na Zrinyjevu). Potom se vradači unatrag, dekonstruirajući trsku, u međumjesečnu gašenju, zaprijetu, razvezicanu. Umjesto komunikacije govorom ili napisanim rječima - umjetnički/umjetnički akcija ne govori, a papir je prazan - ostvaren je dijalog tijela i njihovih gesti, čija produženje u prostor predstavlja "nazočnost izročnosti" bijelog papira.



Towards the Definition of Art as a Means of Manipulation

Silva Kalčić

Translated from Croatian by Ivana Mavrić

As the twenty-first century art history begins, art enters public space much sooner, and Public Art is formed as an independent artistic expression. From 1963 onward Mimmo Rotella has de-collaged posters hung in urban public spaces in an attempt to stretch the boundaries of *enfremet*. Claes Oldenberg makes public sculptures from 1965 - gigantic versions of everyday objects. The key words of his work are **THE ABSURD** and **HUMOR** - for example, he has proposed a public monument in London on the banks of the Thames, in the proximity of the parliament, that would rise and fall with the tides. In the 1960s minimalism appears as an art form suitable for all public spaces as it addresses the collective unconscious (Jung's term), and not the sensibilities of a private owner or isolated observer. Creative space is equated with everyday space, the spectator becoming a possible participant in the work and the artist only one of the factors of the social, political and public life built into the work. The artists of land art of the 1970s left galleries for producing art in nature and from nature, shaping the landscape, creating works of a temporary nature to be erased by wind, water, erosion... and whose existence is only documented by photographs. Land art is not landscape or architecture, although it may be landscape or architecture, it has been primarily affiliated with the great empty outdoors of the American west, but land art has been created in other non-urban geographical regions, especially in the desolate lands of the Arctic and Iceland. After wrapping smaller objects like a Vespa in the 1960s, Christo expands his artistic project to include larger dimensions - the wrapping of public buildings and objects. He initiated the project to wrap up the German Parliament (Reichstag) seventeen years before the fall of the Berlin wall (1971 - 1989), but realized it only after the unification of Germany. Although it appears to be land art, Christo's works

PHOTO: CHRISTO AND JEANNE-CLAIRE



have a particular social background. They are not executed outside of urban settlements, in the desert or the like, as is customary for that type of art, but are located precisely there where they cause the greatest disturbance, political implication, on the cross sections of urban tissue, points endangered with technical development.

The *Fort Suit*, Josel Beuys's work from 1970 is an exact replica of the clothes the artist wore at public manifestations against the war in Vietnam, is a symbolic affirmation of the author's attitude - that art can influence social and political change, even cause it. His public action, based on the idea of "social sculpture", on Friedrichplatz in Kassel in 1982 consisted of unloading seven thousand bassalt blocks onto the public space of the square. Only when a tree was planted for every single one of those blocks did the artist allow their removal.

Phrases, common places, slogans and everyday object names are posted by Janny Holzer (in her work *Thiemis*, 1982) on the bulletin boards in public spaces, often in large format, thus giving them meaning and monumentality they otherwise do not have - the interest in the banal and in the consumer society, characteristic of postmodern art, becomes here a critique of that society and its stereotypes. Short ambiguous statements are also printed on t-shirts, and the persons who wear them accept them

as their own statement: "Protect me from what I want", "The abuse of power does not surprise me", etc. In his work *Freidreieck* will now simply be sponsored - from the - till (Potsdamer Platz, Berlin, 1990) Hans Haacke placed the company sign of Mercedes Benz on a WWII observation tower. As a pedestal to the logo, there is a quote from Goethe: *Kunst bleibt Kunst* (art remains art). The square is a symbolic place marking the centre of northern Europe, at one time split in two by the Berlin wall and divided between two countries, West and East Germany. The work comments on the historical, political and economic dimension of a public location it occupies, symbolizing a new age of the corporation rule in a supranational consumer society.

The art that leaves the white cube of the gallery space, exits into the city's public spaces no longer protected by the institutional context (of the gallery, the museum) and communicates with new potential consumers of contemporary art, this is the art we call Public Art or art in public space. This art demands from its audience observation or involvement (the audience is the other side in the dialog) and the worst possible audience reaction in that case would be complete indifference. Other inhabitants/passers by are not even aware they are witnessing artistic action. Public Art can be an object, live art or a happening, a unique spatial-temporal artistic event in which the audience stops being a passive consumer of art - we experience interactivity between artists and spectators, everyday behavior, attitudes and a civic value system all enter the artistic event as ready-mades. This extinguishes the strict division between artists and the audience, between art and life. Public Art can also take shape as activism.

If it is a case of an event it can be spontaneous or directed according to a pre-existing script. Unlike land art, this artistic practice is mostly linked to urban space and the feeling of being urban. Public space can also be private, as in the example of Jan Hoet who organized the project Friends' Rooms in more than forty homes in Ghent, Belgium, where he exhibited parts of a "fragmented" exhibition forcing the visitor to tour the locations with a plan in his hand, ring doorbells of the families that took part in the project, in order to see the whole exhibition.

Art in public space appears in Croatia in 1967 with the group Crveni peristil (Red Peristyle). The Peristyle in the city of Split, the oldest continually used urban space in Croatia, had "experienced perpetual construction and deconstruction". In 1967, a group of young men painted the Peristyle red, "earning" themselves two days in jail unless they paid the fine. In 1999 the Peristyle appeared one day with a large black circle of (removable) paint, with a note stating: "In the honor of the Red Peristyle group thirty years later, the Peristyle reflects the social state of the mind like a magical mirror." The anonymous author (it was later discovered that the author is Igor Grubić) wanted to draw the public's attention to the fact that nothing had changed in the meantime - the devastation of monuments continues, unemployment and drug abuse in a war-damaged country is rising, and investment into culture remains insignificant.

Contemporary art, especially the one that takes place outside the institutional framework of a gallery or museum, in the public space of the city, has been largely marginalized in Zadar for many years. In 2001 Iva Radia Janković initiated the manifestation Zadar Live, the most significant Public Art project outside Zagreb, 404_FILE_NOT_FOUND, a project by Darko Pritz at Zadar Live 2003 is comprised of setting up and taking care for several months for a horticultural installation, an aesthetic experience of flowers in an urban environment with an added conceptual meaning. "404 FILE NOT FOUND" is an untranslatable computer phrase that exists only in the English language (its adaptation for machine use, to be precise). It is one of the error reports that appear in Internet communication, the machine communicating

with another one on the protocols of unsuccessful communication (HTML server error) and displaying the problem for the user, thus making possible its solution. Even thou they may encounter them on a daily basis, citizens are not expected to recognize computer codes displayed in such a manner. As a combination of formal (typographical execution, schematized composition) and informal (vegetative, growing according to its own set of laws) image, the flowering installation is a model of the world of appearance, the plant cycle a kind of condensed life cycle of humans. But, at the current moment, instead of art reflecting nature, it is nature that reflects art and the schematic nature of the world of appearance. This is an artwork that destroys itself (flowers wither), the ephemeral character of the work is a metaphor of the ephemeral character of life itself.

We mustn't forget that the most public art of all is architecture. The pedestrian Memorial Bridge on the Dead Canal in Rijeka (architectural bureau 3UHD, 2003) is simultaneously a spatial intervention and an urban public object. It is a place of piety, but also one of socializing. The bridge connects the city's core with the former harbor. Every segment of the bridge is designed in a way allowing it to be industrially produced and assembled on location. Seen from the side, the bridge looks like a launched arrow, with its thin plate (only 65 centimeters thick), at the end of which the pedestrian must pass between two monoliths varying in size, a symbol of remembrance and rebuilding. It is a bridge-monument.

Communication is the basis of art in public space, a basis of art per se. The speed and telecommunication of images have altered the old role of public space. Speed extends time by compressing space, it denies the notion of a physical dimension. Of course, the physical environment still exists. But, as Virilio suggests, architecture's illusion of permanence (of the edifice as a solid body, forged from steel, concrete, glass) becomes continually endangered by the immaterial representation of abstract systems, from television to electronic surveillance, and so on. In art, the substance-image becomes replaced by time-image. The entering of art into public space completely diminishes the separation of "high" and "popular" art, and that is one of the main imperatives of postmodernist art. The artwork itself is no longer the object/artifact, it can be environment/ambiance. Unlike traditional art that uses "defined situations within the boundaries of the historic town" for its interventions in open space, contemporary urban art, particularly in the last few years, intervenes in the so-called B-zones or non-places, locations that have in a way become victims of the galloping development of the cities. And that means inadequate spaces located mostly on the periphery of the city. Artist thus indicate that marginal spaces have the same right to quality as do ones in the city center. Perla Manusic explains:

Art enters public space in Zagreb in the early seventies: Braco Dimitrijević places a placard on Ban Jeladić Square (then the

Square of the Republic) with a photograph of an anonymous passer-by: 'The passer-by whom I accidentally met at 12:15, 1971 (from the Accidental Passers-by). "The Louvre is my atelier, the street my museum", the artist states. Exhibiting art works outside of galleries and museums, treating a zoo as a cultural space - these are all expressions of a protest against institutional art. Dimitrijević had already in the sixties performed street actions with photographing of the accidental passers-by, "unseen somebody", followed by the exhibiting of their gigantic photographic portraits in a public space, subverting the practice of hoisting up the images of party leaders, but also films and the institution of the public figure in general. The artist's early intervention into public space included the hanging of signs on various random locations (a so-called self-inscription from 1975: "This place might one day be of historic importance".

Ivan Kožarić's sculpture *A. G. Matolić* was placed on the Strossmayer Promenade in Zagreb in 1978. The sculpture is made out of aluminium and depicts the melancholy Matolić's figure (in life size) watching the panorama of the city of Zagreb laid back sitting on a bench. The bench is an integral part of the art work, cast from the same piece of metal as the human figure of a simplified outline - except for the head with an enormous, biographically established mustache, the remainder of the body is reduced to a photograph of a human being. It is a sculpture one can sit on, therefore we can say it is an interactive work. The principle of incompleteness that marks Kožarić's every work in such an important way has allowed innumerable possibilities of exploration and critical thinking about the work. Bajec's insistence on the possibility of transforming life into art, or art into life, has inspired Kožarić to draft the initial study for this sculpture and win the public competition as is usually the case with art works in public space, architectural works included.

Tomislav Gotovac's existential and ritual performances in public space always begin at noon (a dedication to Fred Zinnemann's western *High Noon*). On the 13th of November 1981, naked and barefoot (thus introducing the values of "bare facts"), Gotovac walked through Zagreb's center. This was the performance-action *Zagreb, I love you!*, an expression of the primordial and simple feeling, an expression of devotion in a simple manner, with a gesture of rapture, visible in the highly raised hands with spread fingers. That is an universal gesture of good will, much like the engraved male and female figures of the Pioneer plaque that greet potential extraterrestrial life forms with the gesture of a raised hand with an open palm. In 1980 on the Flower Square (Prendvorov Square) in Zagreb he performs *Watching Television*, a performance of "authentic tension" - this during the time when the population of the whole country was focused on following the reports on Josip Broz Tito's health (the passive actions

is strong precisely because of its implementation of the social topic of the time).

In his *Binary Sequence* cycle Dalibor Martinis uses a highly sophisticated sign system, binary information expressed with a string of zeros and ones that he then translates into low-tech media. At the Musical Biennale in 1999 he performs *News Program* ringing the medieval bells of St. Mark's church in Zagreb, thus emitting coded news that, although aimed at the adjunct Presidential Palace hosting the Government of Croatia and Parliament, was also audible to local initiated inhabitants. The higher pitch of the smaller bell marked the zeros, the lower of the larger bell the ones. The message coded in binary code transmitted by a traditional communication channel questions the structure of language as an agreed upon social code of information transmission. As with spoken language, to understand Martinis's coded messages one must know the language, the alphabet of the Morse code, or understand the system of zeros and ones that is the basis of computer programming. Ringing the bells the artist transmits a message through public space. "Living in Zagreb, a person cannot even in theory become of planetary importance. Of course, I am not saying I would be more important if I lived somewhere else, but in the same way as you cannot be a Hollywood director and live in Finland, you cannot be an artist of global importance and live in Branimirova Street", Martinis explains.

Ivana Franke was invited to make an installation in public space for the 38th Zagreb Salon of Architecture, an installation on the balcony of the Croatian Architects' Association on the main square to be precise. She created *Transparent*, an empty, white glowing square in a row of advertisement boards hanging on the leased out space from the balcony's railing. Advertisement in frequented areas has become the second skin of the buildings (their facades). They are set in the places we involuntarily rest our eyes on while we pass. They use images and messages that incite certain thought processes. They enclose architecture (rendering it invisible) and open a new space - one of manipulation (by perception). The empty lit up advertisement board impairs for a brief moment the automatism of image consumption, although opening up a space lead by the same principles - infringing itself upon the spectator with its location, format and intensive light. It only remains open in its contents that (in the absence of message/image) can be interpreted as absent. In the words of the author, the interruption of the imposed (the balcony's railing) associative stream would mean the opening of the possibility of the (relatively) free stream of association/consciousness, the projection of the possible personal content, or only momentarily stopping the stream, depriving it of content.

The Urban Festival (2001 -) is the most systematic project infiltrating contemporary artistic activity into the urban flesh of Zagreb, a city whose infrastructural network and quality programs hibernate during each summer. To avoid the new connotations of the term, the Festival (from 2004 with the prefix: ex-) is divided into three phases, "shifts" or weekends and de-centralized in its locations.

In 2001 Vesna Delmar presented her performance *Lady Godiva* in a series of Croatian cities, first in Zagreb as a part of the Urban Festival program; on other previous occasions she

failed in her attempts to obtain the permission from the police for this public act. The artist "a naked housewoman (naked in the saddle)" (writes Suzana Marjanic) rode on her white horse Petko (Friday) wishing to "acknowledge all human beings who live by their own set of rules, and not conforming to uniform life", just as Lady Godiva riding on a donkey wrapped in a netting, in an act of penance, saved her people from her husband's taxes that endangered their livelihood. For Vlasta Delmar "it is a role, "body" is a costume, and "gender" is an identity. Her artistic instruments include her own face and body, costumed, half-dressed, or nude. The author considers every taking of a photograph to be an artistic act and the photographs of herself works of art. A symbolic joining of public and private life (and what can be more private than one's own body?).

Marek Jurčičević Street - Amurska Street - the pavilion on Injectable Square and back, Demur; Prešudatne Street - Kovacićeva Street - Helblingova Street - the pavilion on Injectable Square and back, 22nd of July 2001, 16:40 - 18:00. The long title clearly describes the interesting work of two artists who truly do manual work, although work one may consider "useless" - they "paint" the sidewalks of Zagreb with blank white A4 format paper creating continuous white lines that connect at their intersection (the music pavilion on Injectable Square). Then they retrace their routes reconstructing the trail of paper that has meanwhile been trampled on, dirtied, thrown about. Instead of communicating by spoken or written word - the artists/actors do not speak, the paper is empty - the dialog takes place between their bodies and their gestures, their extension into space presents the "presence of absence" of blank paper.

Taking part in the Urban Festival in 2003, Kristina Leko organized the action *Milk* on Zagreb's central market Dolac. It was simple, three milk maids distributed fresh cheese and sour cream to passers-by (who instantly formed a queue) to draw attention to the disappearance of traditional farming activities that may not be according to the regulations of the WTO, but that contribute to the city's cultural identity and its bonding with the rural areas that surround it. In the work of Kristina Leko, the action was documented (archived and presented in the media) together with the video portraits of some two hundred milk maids. The action will get an interesting epilogue once the artist has succeeded in lobbying to have this traditional way of life protected as specific cultural and ethnological heritage. "Cheese and Cream" has since become synonymous with that which is indigenous to Croatia, something that must be defended from neo-liberal capitalism, and the phrase has been appropriated as the motto of the political party SIN.

The third weekend of exUrban Festival 2004 (21. - 23. of June) began with the project *Performance 1:1 - Drinking Blindfolded* in Zagreb by Justin McKeown, a Northern Ireland artist based in London. Justin McKeown received a mobile phone from the Festival's organizers with a local number. By calling the number you could arrange a personal performance session with the artist and the location of the performance - one of the bars located in the city center. Justin schedules sessions on the full hour leaving sixty minutes for small talk with drinks. You can spot the artist at the arranged location immediately - he sits at a table drinking a beer, his eyes blindfolded with a black cloth; the drinking of alcoholic drinks is a form of hedonism regulated by the state by means of licensing laws, public order laws and a taxation system; it is a specific kind of recreation during which social tensions are resolved. According to the organizers, the project *Drinking Blindfolded* in Zagreb is not a static artifact, but one that mobilizes techniques of visual communication and transposes them in a composition of social contact and interaction. Socializing as an artistic act brings us to the Gorgona group. While members of Gorgona socialized in meeting at each other's apartments, McKeown meets strangers in bars, drinks and engages in small talk. "Thoughts come, you play

around with them and they leave you slightly changed" - these words describe the ease with which he talks to people. Communication occurs without an exchange of visual information about the interlocutor - the black blindfold not only disables the artist from seeing, but covers his face while he sits facing you. In another case, it is the cameras that allow one-way visual contact without communication:

Inspired by the project *Surveillance Camera Players* (SCP); we have come here because this space is filled with unmarked surveillance cameras. On the same weekend of the exUrban Festival, ELOK - Local Base for Culture Refreshment performed a series of performances in front of surveillance cameras in public spaces in Zagreb. Beside having an anti-burglar and fire-detection role, surveillance cameras and alarm systems have a role as a means of social control. As an expression against the network of mostly unmarked cameras that have spawned the city and that monitor us constantly, making us all potential suspects in that preemptive system of protection, the performances took place directly in front of the cameras, without sound or voice, pantomimic, silent, adapted for the officer who becomes the spectator of the soundless image on the other side of the camera. That intuitive feeling of anxiety as you feel you are being watched is usually founded in something real. As the passers-by are involuntarily monitored, the security officer in front of the screen watching the live transmission of the urban situation being recorded by the camera, unintentionally becomes a spectator of an artistic event in the interactive dramaturgy of the project. The Hrvatski večerni Square (formerly the Burza Square) is especially interesting as a location: a place of concentration of power, with the National Bank, the symbolic center of the financial power of the state. Local Base for Culture Refreshment chose that location as the one ideal to decontextualize. A parallel tourist tour of the city was organized and advertised. On Saturday, at noon precisely, a couple of guides lead the assembled spectators posing as tourists for a walk in front of the surveillance cameras - telling the history of video surveillance and local architecture. "This tour is a unique opportunity to locate and look at those who constantly look at you" was the motto of this tourist action with a contemplated shift.

The Gob Squad

Razgovarali s timom exUrban Festivala

Hotel Laguna, 9 svibanj 2004

Prevod s engleskog Vesna Vučović i Enesa Vranić



Gob Squad je grupa engleskih i njemačkih umjetnika koji kolektivno rade na polju performansa, medija i novih tehnologija od 1994. godine. Grupa vjeruje kako zadovoljstvo i zabava trebaju ravnopravno stajati uz konceptualnu strogost i beskompromisni pristup umjetničkoj inovaciji. Uvijek su težili prezentirati svoj rad izvan umjetničkih institucija, često smještajući svoje projekte u urbane okoliše, kao što su uredi, kuće, dućani, parkirališta i kolodvori, ali i proizvodeći radove za radio i internet, kao i komade za galerije i kazališta.

Njihov rad karakterizira kolaž i sudar vrtoglavo različitih kulturnih izvora. U svijetu Gob Squada "pravi život" je prikazan na velikom ekranu posljednjeg holivudskog hita, a sjajne umjetne površine digitalnog svijeta prenose snažne emocije žudnje i želje. Rad Gob Squada sagledava konstrukcije suvremenog identiteta i izražava potrebu za maštom i spektaklom, koji mogu dati smisao svakodnevnom životu.

Na exUrban Festivalu (Zagreb, svibanj 2004.) izveli su predstavu *Room Service - Help Me Make It Through The Night*. S Johannom Freiburg, Berit Stumpf, Seanom Pattenom, Bastianom Trostom i Simonom Willom smo razgovarali o njihovim iskustvima rada u grupi, njihovom odnosu s publikom i načinima na koje se bave (i igraju sa) pojedinim pitanjima suvremene svakodnevice.

exJF,_Vesna: Definirate se kao pop grupa ili band, ne kao kolektiv ili kolaborativno udrženje. Što to znači i kako radite zajedno?

GS,_Simon: Uvijek se trudimo raditi ansambl predstave, u kojima nikad nema glavne uloge, niti heroju/heroine, niti protagonista. Nali se rad često sastoji u tome da pokupljavamo ispuniti te uloge. Room Service je dobar primjer: radi se o čovjeku (judi) koji izlaze naprijed i vraćaju se nazad kroz komad. I, dosta je čudno da smo u komadiju kojeg smo unaprije završili (*SuperNightShot*), pokupiti dobiti heroja koji izlazi van i pokupava biti heroj u filmu. Ali, naravno, budući da je to komad Gob Squad, to i dalje ostaje ansambl predstava, i dalje ostaje djelo u kojem je grupa protagonist.

Smatram da je grupa organski način ovoga vremena. I čini se naprijednjim oblikom, osjetilo na produžujući kazalištu. Vecina kulturne produkcije je stvorena, ili se pretvara da je stvorena, na temelju ideje genijalnog pojedincu umjetnika, koji je uglavnom muškarac, koji ima svoj tim. Mi u to ne vjerujemo. Nama je mnogo zanimljivije raditi kao tim.

GS,_Bastian: To je kaj dijeljenje genija. Kad s nekim raditi i kažeš: ona/on je stvarno genij. I kad reči, kažeš sebi: možam ispuniti tu fantaziju. Mi mislimo da je Gob Squad genij i da svakog mora neto dobiti. To je također fantazija koju sam ispunjavamo i nitko zapravo ne može dokazati da i mi se nismo također genijani.

Ekstremniji načini bivanja

exJF,_Emina: Iako je grupa protagonist, prisutne su i različite osobnosti i karakteri. Čini se da uvijek postoji neto od vašeg privavnog ja, kao što je na primjer ikorištenje osobnih imena, i neto od vašeg javnog ja. Gdje je ta razlika? Pokušavate li uopće u izvedbi napraviti razlike između vašeg privavnog i javnog ja?

GS,_Sean: Mislim da je za nas važno to što se ne smatramo glumcima. Mislim da bi nam bilo jako teško igrati ulogu koju nismo sami napisali. Mi smo i autori i izvođači naših radova. Zato sam ja uvijek Sean, Johanna je uvijek Johanna. Na temeljnoj razini tu je uvijek neto od nas, uloga koja pokazuju. Da, one nam uvijek pripadaju i zato uvijek koristimo naše vlastita imena. Postoje mnogi načini prezentiranja sebe - možda biti smješan si, ili dosadan si, ili zabavan si, ili čudan si - ali svi oni iakoči izlaze iz mreža.

GS,_Johanna: Naše su osobnosti početne točke, ali, budući da se stavljam u okvir kazališta, ili kamere, ili publike koja nas gleda, imamo mogućnosti isprobati nove načine bivanja. U jugočačkom predstavu Room Service činila sam mnoge stvari koje inače nikad ne bih. To sam uvijek ja u drugačijim načinima bivanja, ekstremnijim načinima bivanja. Ali stvari koje odabjebam imaju svoju početnu točku u mojoj vlastitoj osobnosti. Vjerujemo da ne možemo napraviti komad ažda ga ne pređemo u izvedbi prema van. Tako kad radimo na predstavi, uvijek je izvodimo, ali i izlazimo iz nje, promatramo je.

GS,_Bert: Ono što radimo se u mnogo čemu temelji na zadacima. U *SuperNightShotu* to je uglavnom zadatak heroja, ali se više radi o nekom osjećaju bivanja herojem ne vrlo individualan način. A ovdje je zadatak - zabaviti se. Ti su zadaci približne umjetnici koje te vode kroz predstavu, ali ipak je sve na tome kako ćeš sam to napraviti. Sinoć je Sean bio trgovac umjetnostima, a potpuno je drugačija kad to radi Johanna ili Bastian.

Kazalište nadenih objekata

exJF,_Vesna: U vlasništvo je radu istaknut specifičan odnos prema stvarnosti. Na postoji vidljiva granica između stvarnosti i onog što je manipulirano. To bi se moglo nazvati kazališnim read-madeom...

GS,_Simon: Da. Puno se bavimo onime što je u umjetnosti razlike nadenim objektima. Nezadovoljstvo prostor, često citiramo filmove, popularne televizijske zanove, kao što je Big Brother, i, naravno, popularne pjesme. Često razgovaramo o tom materijalu u smislu netog odnosa prema njemu, ali također i o ideji odnosa publike prema tom specifičnom materijalu. Tako i vrlo sladurjene popularne pjesme mogu nekome neto znatići. Tretiramo ih kao nadene objekte koji posjeduju rezonancu ili značenja i to činimo na svim razinama - od realnosti bivanja u hotelu i bivanja u hotelskoj sobi do stvaranja deset godina starije ploče grupe Queen.

GS,_Johanna: Završavanje... Lastne stvari kao što su holivudski filmovi i popularna glazba koji uvijek podvučuju velike osjećaje i emocije. Zato volimo te kombinacije.

GS,_Sean: Netko mi je jednom ispričao priču koja se dogodila u 17. stoljeću. Čini se da su tada lordovi i dame kada su odlazili u šetnje po ladanju imali slugu koji govori i slugu koji je itao uokolo držeći okvir, poput velikog okvira za slike. Ta bi osoba vročažno odabrovala nekogli pogled i uokvirla ga. Na taj se način ljudi mogli promatrati priroda koja je sadržana unutar okvira.

Ono što mi u našem radu pokupljavamo napraviti je upotreba rima i ponavljanja ljudnih stvari "izlazog svijeta" kako bismo uokvirlili određenu koloniju onoga što zovemo stvarnim životom a da bismo ga mogli bolje premetati. Čini se da su nam ova elektromana nekako dosadna. Samo realnost, realnost sjećanja u kudi i pripremanja falice caja na neki je način dosadna; predstava na kazališnoj pozornici koja se bavi samom sobom također je dosadna.

exUF_Emina: Manipulacija stvarnosti, kao i umjetnog, dovodi nas do pitanja vidog odnosa s publikom. Gdje je točka manipulacije publikom? Koliko zaista publike utječe na samu izvedbu?

exUF_Vesna: Neki su mislili da su scene u kojima sudjeluje publike zaista spontane, da se radi o improvizaciji. Ali, zapravo je sve režirano. Čini se da režisete činjenicu da je svaka predstava manipulacija. Čak i kad se čini da se može improvizirati ili ući u interakciju, uvjek se radi o manipulaciji.

GS_Bastian: Mislim da se prije radi o konštruiranju publike da bi se kreirao osjećaj realnosti. Kada Berit radi scenu s bivšim dečkom, ne znao je li to priča stvarna ili ne, ali u tom trenutku u nju vjerujemo. A tada se odmah pojavljuje stranc koji nikada nije vidjela. On moraigrati, i znaju je što je realnost, a što nije. Publike zna da tačkojek samoglumi i da ona samo glumi, ali trenutak je stvaran i to je pravor u kojem se pojavljuje nešto stvarno, bez ikavice razlike. Naravno, čovjek nije mogao ispričati svoju vlastitu priču jer taj trenutak nije napravljen na taj način. On je drugačiji od onoga što je Simon činio u igri "Koga želite zaboraviti?", kada se nejednom iz publike pojavila tema mračna i koja je postala temom predstave. Na taj način publike može voditi izvedbu.

GS_Berit: Neke su scene jedna režirane, ali očito manipulirane, kao što je scena s tacem, kada kažem: "Hodj to, to i to i napraviti ču to, to i to". Poput vila jasnog ugovora. Naravno, kontrola je u našim rukama, mi vodimo kroz izvedbu. Ali, postoje otvoreni dijeli gdje se publike poziva da uđe ili da odgodi ulogu i zaista samo ispuniraju jesnu fantaziju jednog od izvedača ili da zapravo doprinese nekoj vlasti time. Mislim da se radi o igru s tim ispunjavanjem fantazije i igranju međusobnih projekcija.

UF_Emina: A što bi se dogodilo u situaciji izmaksne kontrole?

GS_Bećan: Padimo s publikom koja nasi žal. Ponekad ih razvijamo neđinim izvedbama, u onom smislu u kojem je je Simon govorio o neđinem objektima. Kada publike zna pravila igre, može jeigrati s vše požudnjeno. I mogu vše iz nje dobiti, budući da ih može dovesti do snažnijih iskustava, o kojima mi znamo nešto više. I možemo im pokazati put do njih, voditi ih.

GS_Johanna: Zapravo se uvježbati radi o nečemu što nas zanima: prikazati konstrukciju slike ili ikone ili kliješta, zatim njezino raziniranje i ponovno visećanje. Dakle, zanimaju nas ti kliješti, ali i trenuci koji dolaze prije i poslije, što je drugačije od holivudske zabebe koja se sastoji samo od pukotina, praznina, ničega. Ponekad odlučimo pustiti da se te stvari dogodaju na neki čarobnji način, tako da publike ne zna kako se to događa. Mislim da je poslovno lijepo kada su ljudi iz publike nekako uvučeni u taj svijet i kada i oni postaju dio slike.

exUF_Emina: Čini se da je na jednoj strani stvarnost, stvaran život, a na drugoj život kroz medije. To nije samo jednostavna fikcija. Kada imate te medije, nove medije, video, dovodite stvarnost u nešto drugo, nešto između... .

exUF_Vesna: To je slično lakovu iz kamenog doba koji orta sliku ubijene životinje zato što vjeruje da je to slika budućnosti... U tom slučaju ne postoji linija između stvarnosti i imaginacije...

GS_Simon: Svi ti pokupljeni crtanja u kameno doba ili snimanja video clana su pokupljeni da se zadrži iskustvo, da se zadrže narna značajni trenuci, trenuci snažnih emocija ili adrenalina ili uzbudjenja. Ono što pokupljavamo u svim našim projektima jest sagledati nešto što je najplastičniji ili najazurniji objekt naše kulture, kao što je stvarno loba popularne pjevanja i učviti stvarno snažnu emociju, nešto što se izrazivo može povezati s vašim trenutkom neđeg života. To je ponovno vraćanje u nešto stvari život onoga što su medij iz njega uzeo.

exUF_Vesna: To je na neki način ono što je Johanna rekla, da postoje prazni prostori u kojima svatko nešto može upisati, kao što su kliješti, a kojima svaki imaju uglavnom isto iskušnju.

exUF_Emina: To je osobno, emocionalno, samo tvoj vlastiti način vezivanja uz tu pjesmu; ali, istovremeno, to je potpuno umjetno, doneseno kroz medije. Ono što proizlazi jest da ljudi uglavnom imaju jednake emotivne reakcije na iste pjesme. Zanimljivo je kada se ta emotivna reakcija, koja se uobičajeno smatra našom i jedinstvenom, manipulira kroz masovne medije.

GS_Johanna: To je tipično za našu generaciju. Znamo da je sladurjivo, znamo da je manipulirano, a ipak si ne možemo pomoci da ne plačemo ili se osjećamo dimutima ili romantično kada čujemo nečiju pjesmu.

GS_Bastian: Smijejmo je kako kažemo da živimo stvaran život sa svim tim kamerama oko nas. I tako stvarite ljudi u kultu i učkolu postavite kamere i nazovete to Big Brother. I onda kažemo: Bože, to je tako stvarno! Ali to ne znamo...

Kazalište
manipulacije i
nadeni izvedači

Konstruiranje
slike i njezino
razaranje

Bože, to je
tako stvarno!



To je kao da si u chatroomu na internetu...

Zapravo to radim za tebe

Moraš biti ozbiljan da bi bio političan?

exUF_Emina: Ako pogledamo Room Service ili What Are You Looking At, čini se da urijek imate vrlo jaču strukturu, jača je granica između vas i publike. Uglavnom ne videz publiku; ne znače njihove reakcije. Dakle, zanima me vaš odnos prema publiku kada ste prema njoj oslijepljeni.

GS_Simon: U obje smo spomenute predstave shvatili da je taj ekran ili to sučelje između nas i publike učilo što je prisutno u čitavom našem radu. Možda se može reći da se radi o konštruiranju suvremenog vokabulara ili o odrađivanju u kulturi u kojoj većina nas svoje vrijeme provodi ispred ekrana. S druge strane, to je često stvar u kojem postavljamo doista umjetnu situaciju kako bismo publiči dozvolili da postane naš svjedok dok se trudimo otkazati od sebe u toj situaciji.

GS_Johanna: To je, na neki način, vrlo zaštićen i siguran okoliš...

GS_Johanna: Provodim sate i sate u toj sobi. Nikad se nisam osjećala usamljeno jer imam zrcalnu sliku na kameri. Možda kontrolirati vlastitu sliku. To je kao da se igraš sam sa sobom, kao da si u spavaćoj sobi svojih roditelja ispred garderobe i velikog ogledala i moželi promatrati različite oblike bitnijih. I tada se pojavljuju one male točke u tom vrlo jačom okviru, točke kontakta koje, na neki način, dopuštaju možda i vecu intimaciju sa strancem, baš zato što je sve u okviru i zato što je ograničeno. To je paradijotsko, ali ponekad se u tom čudnom postavu više približi osobi. To je kao da si u chatroomu na internetu.

exUF_Emina: Puno je toga u vašoj predstavi djetinjstvo; i na taj način dobivate publiku, budući da se pravite puno naivnijima nego što zapravo jeste.

GS_Sean: Definitivno. Često sam poput djeteta kad sam u tome. Kad si djetet moželi se jednostavno igrati sam sa sobom, moželi samog sebe satima zabavljati, puštaći jednu te istu ploču... Sa svega nekoliko objekata ispred sobe moželi iskonstruirati cijeli svijet novih stvarnosti.

GS_Simon: Djete u predstavi je apsolutno nepatičljivo i istitno, ali, istovremeno, to je samo igra...

GS_Berti: Ali naravno, mi nismo dječci i znamo da tamo viseši ima nekoga. Neprestano ponavljamo: "Zapravo to radim za tebe". Glazbica je vrlo jasna. Ne bi satima sjedila u svojoj hotelijskoj sobi da mi se ne gleda. Radi se, daška, o ovom odnosu: gledaj me. I povremeno provjeravaj: jeste li još uvek tam? Postav je vrlo pomaknut i ponekad nam dopušta da se približimo nekomu. To ne bismo dobili, sve te stvari sa stranom, kada ne bi postojala ta vrlo, vrlo pomaknuta udaljenost. To je postav sa četvrtim zidom i oknom oko nas. I zapravo smo shvatili da isto to možemo napraviti i za publiku - povremeno im dopuštiti da uđu.

exUF_Emina: U vašim komadima postoji još neto. Vaši se radovi mogu vidjeti kao politički ili barem kao neka vrsta društvenog aktivizma. Pretpostavljamo da neki ljudi čitaju vaše komade u tome kontekstu i vojvela bih vidjeti koja je vaša pozicija prema toj političkoj ili društvenoj dimenziji vašegha radu.

GS_Johanna: Ljudi, zapravo, vrlo rijeko komentiraju naš rad na taj način i mislim da je to zato što radimo zaboravne stvari te zbog toga one nisu videne kao političke. Osobito u Njemačkoj - moželi bili bi političan ili zaboravljen. Morali biti očitljani da bi bio političan. Ločenja umjetnosti u stvarac ili dovođenje umjetnosti u stvarni svijet, mijetajući ih, definitivno je političko.

GS_Simon: Neš pristup umjetnosti i način kako sebe predstavljamo, ali i kako predstavljamo svoju



Geo Squat: Room Service - Help Me Make It Through The Night, exUferFest 2004.

enimile: Ana Holman

umjetnost, mogući je razlog zašto ljudi nači rad ne interpretiraju kao političan. Sve političko mora biti ozbiljno, ali i na neki način mora stajati na pješčanstvu. Mi uopće nismo u tome; mi svoja vrata široko otvaramo ljudima i govorimo: Da, to je umjetničko djelo, ali ga možeš dodirnuti, omislati, možeš uz njega piti, možeš iz njega izati kad god poželiš. Ne postoji konverencija; ne moraš klečati i občavati ga.

GS_Johanna: Morat, kao gledatelj, preuzeti odgovornost. Ti kao gledatelj definirali svoju ulogu, ako i koliko ćeš se približiti, koliko ćeš se uključiti, kada ćeš otći, kada ćeš doci...

exUF_Emina: Kada govorimo o odgovornosti publike, politička je dimenzija očito prisutna. No, ona se pojavljuje i na tematskoj razini, budući da govorite o simptomu kapitalističkog društva i pokazujući nerđu iza njega. On govorit: Što vidiš te ćeš i dobiti. Ali vi ukazujete da i nije bilo tako.

GS_Bean: Koristimo neke pjesme Rickyja Martina. To industriji masovne kulture govorit: te ste emocije ukrali od nas i sada nam ih prodajete. Dobro, one su pivo bile varni, pa valje pjesme možemo ponovno koristiti vraćajući te emocije.

GS_Simon: Prezentirani smo i kao žrtve i kao subjekti. Svi smo žrtve masovne kulture koja nema manipulacija i radi na namjeri, ali bismo se na neki način hteli ponovno vratiči temeljima. Mislim da su ljudi vrlo kreativni i me vjerujem da su (judiška) bida toliko ograničena pravilima; ljudi grijesak, čak i kad postave neki skup pravila i kad ih interpretiraju, još uvjek rade pogreške. Nismo toliko pasivni kako se često misli - posjedujemo moć interpretacije.

GS_Bert: I mi zbilja ne želimo ostati u toj vrlo, vrlo zaštićenoj umjetnosti, u toj bjelokosnoj kuli. Dosta volimo izdati i da voditi umjetnost ljudima u trogodišnjim centrima; tada prolaznici postaju glavna publike predstave i tako nam je publike često najbolja publike. To je publike neravniču na recepciju umjetnosti i upravo se tada često dogode najsvježatnije stvari.

GS_Johanna: Ta popularna kultura, te pjesme Rickyja Martina na primjer, one su zajedničko polje, neto što ljudi dije. Možemo otći bilo kamo i imas zajednički početni toček, a to je zapenjujuća stvar. To je na neki način i demokratizaciju. Ne vidim Rickyja Martina kao nepristupača, ne želim povlačiti razlike između visoke i popularne umjetnosti, ne želim ništa etiketirati kao dobro ili loše ili značajno.

GS_Berit: Želimo iznaići okoliš u kojem publiku nije pasivna, nije masa, pasivna konzumeristička masa. Pogotovo kada koristimo postav na koji se naviknuli s televizije: gledači se naspram njega moraju odnositi na vrlo individualan način. Ali kad telefon zazvoni, ljudi gledaju jedni druge pitajući se: 'Ko će preuzeti razlik?' i, naravno, gledaju jedni druge kako biste se znali noviti s tom situacijom; nalaze se izvan vaše sigurne, pasivne, masovne pozicije; morate izdati var, načiniti korsk...

exUF_Vesna: I drugi iz publike vide tu određenu osobu i njegove/njezine korake/reakcije...

GS_Johanna: Nadamo se inspirirati ljudi pa se zato i volimo baviti publikom ili prolaznicima na ulici, chrabriti lude da misle: I ja bih mogao biti ikon! To je u mnogočemu vezano uz način 'uredi sam' estetiku. Koristimo sve te materijale; koristimo tehnologiju koja nas okružuje, koja je dostupna većini ljudi.

GS_Bean: I ti možeš biti Ricky Martin. Ili i ti si Ricky Martin. Ili pak: ti si i bolji od Rickyja Martina.

Posjedujemo
moć
interpretacije

I ja mogu
biti ikona!

The Gob Squad

Interviewed by exUrban Festival crew

Hotel Laguna, 9 May 2004



The Gob Squad is a group of English and German artists who have been working collectively with performance, media and new technology since 1994. The group believe that pleasure and entertainment should go together with conceptual rigor and an uncompromising approach to artistic innovation. The company has always sought to produce and present its work outside of arts institutions, often situating its projects in urban environments such as offices, houses, shops, car parks and railway stations, as well as producing work for radio and internet broadcast and pieces for galleries and theatres.

The work is characterized by a collage and collision of a dizzying range of cultural sources. In the Gob Squad world "real life" is seen in the widescreen format of the latest Hollywood blockbuster, and the shiny, artificial surfaces of the digital world convey the powerful emotions of longing and desire. The Gob Squad's work looks at the construction of contemporary identity and the need for fantasy and spectacle in making sense of everyday life.

They have performed the *Room Service - Help Me Make It Through The Night* show as a part of the exUrban Festival [Zagreb, May 2004]. We have talked with Johanna Freiburg, Berit Stumpf, Sean Patten, Bastian Trost and Simon Will about their experiences of working as group, their relation to the audience and their ways of dealing with (and playing with) particular issues of contemporary everyday reality.

exUF_Verna: You define yourself as a pop group or a band, not as a collective or a collaboration company. What does it mean and how do you work together?

G8_Simon: We always tend to make very ensemble pieces where there's never really a lead, there's never a hero or a heroine or the protagonist. The work is often about us trying to fulfill these roles. So, the Room Service is very much an example of this: it's about four people coming forward and going back throughout the piece. And, funny enough, the other piece that we just made (SuperNightShot), is a piece where we tried to have a hero who goes out and tries to be a hero in a movie. But, of course, because it's a Gob Squad piece, it still remains an ensemble piece of work, it still remains a piece of work where the group is the protagonist.

I think the group is the most organic way of spending time and it feels the most natural, particularly in the field of theater. Most of cultural production is made, or pretends to be made, from the idea of a single genius, mostly a man, who has a team. We don't believe in that. We find it more interesting to work as a team.

G8_Bastian: It's like sharing this genius. When you work with someone and you say: she/he is really a genius, and when she/he is directing, you say to yourself: I must fulfill this fantasy. We think that The Gob Squad is a genius and that everyone has to add something. It's also a fantasy that we fulfill ourselves, and no one can really prove that we all aren't genial as well.

exUF_Emina: Although the group is the protagonist, different personalities and characters are very much present. It seems that there is always something of your private selves, like using the personal names for example, and something of your public selves. Where is the difference? Do you even try to make a difference between your public and private selves in the performance?

G8_Bean: I think it's important for us that we don't see ourselves as actors. I think we would find it very hard to play a role which we haven't written ourselves. We are the authors and performers of our work. That's why I'm always Sean; Johanna is always Johanna. At some basic level there is something of ourselves, the parts we portray. Yes, they always belong to us and that's why we always take our own names. There are always many ways of presenting yourself - you can be a funny you, or a boring you, or an entertaining you, or a weird you - but they all come from the inside, anyway.

G8_Johanna: Our personality is a starting point, but because we are pushing ourselves to the frame of theater or the camera or to the audience watching us, it gives us the possibility to try out new ways of being. In Room Service yesterday, I did lots of things I would never do. It allows me different ways of being, more extreme ways of being. But the things I chose have their starting point in my own personality. We believe that we can't develop a piece if we do not pause while performing it to look at it from the outside. So when we are making a piece, we are always performing it, but also stepping out of it, watching it.

G8_Berk: The work that we're doing is very much task-based. SuperNightShot, is very much about the task of a hero, but it's more about the kind of feeling it is to be a hero, in a very individual way. And here, the task is - having a party. These tasks are very roughly guided, that leads you through it, but then, it's all about the way you do it. Sean was an art dealer last night, and it's totally different than when Johanna or Bastian are doing it.

Sharing genius

More extreme ways of being

exUF_Vesna: The particular relationship to reality is very pronounced in your work. There is no visible border between reality and what is being manipulated. It could be called a theater of the ready-made...

GS_Simon: Yes. We really are dealing with what in the art field is called found objects. We find a space, often quoting film genres, popular TV genres, like Big Brother and, of course, pop songs. We often talk about that material in terms of our relationship to it, and also of the audience's relationship to that particular material. So, even a very cheesy pop song has a meaning for someone. We treat it as a found object that has a resonance or a meaning and we do that on all levels - from the reality of being in a hotel and being in the hotel room to listening to a record by Queen that's ten years old.

GS_Johanna: Faking... We fake things just like Hollywood films or pop music fakes things, they always fake great feelings and emotions. That's why we like those combinations.

GS_Sean: Someone once told me a story that happened in the 17th century. Apparently, when in the 17th century lords and ladies would go out for a walk in the country, they had a servant who talked and they also had a servant who walked around holding a frame, like a big picture frame. And this person would choose the best view very carefully and frame it. So, one could look at nature more easily when it's contained within the frame.

What we're trying to do in or work is to use the element of rhythm or repetition of fake things or "fake world" to frame a certain amount of what you call real life in order to look at it better. It seems that for us both extremes are kind of boring. Just reality, reality of sitting in your house and making yourself a cup of tea is kind of boring; a play on the theater stage that is just concerned with itself is also boring.

Theatre of
manipulation
and found
performers

exUF_Emina: Manipulating both reality and the artificial brings us to the question of your relationship to the audience. How do you manipulate the audience? What kind of impact does the audience have on the performance?

exUF_Vesna: Some people thought that scenes in which the audience participates were really spontaneous, that it was about improvisation, but they were in fact directed. It seems that you are pointing out the fact that every show is a manipulation. Even when it seems that you can improvise or interact, it is always manipulated.

GS_Bastian: I think it's more about using the audience to create the feeling that it is for real. When Birit does the scene with her ex-boyfriend, you don't know if this story is true or not, but we believe it at that moment. And then, there is suddenly a stranger she's never seen. He has to act, she has to act, and it's clear what is reality and what is not. The audience knows that the other guy is just acting, and she is also just acting, but the moment is real and that's where something real appears, out of directing the thing. Of course, this guy couldn't tell his own story, but it's not the way this moment was done. It's different from what Simon did with "Who do you want to forget?" game, when suddenly this issue of darkness appeared out of the audience, and that became a topic of the show. This is how the audience can lead the performance.

GS_Birit: Some scenes are not merely directed, but obviously manipulated, like the scene with the hostage, when I said: I want this, this and this, and I will do this, and this and this. It's like a very clear agreement. Of course, we have control, we guide through the performance. But there are openings where the audience is asked to step in, either to play a part and to really just fulfill a very clear fantasy of one of the performers, or to actually contribute to some kind of a team. I think it's about playing with this fulfilling fantasy and being each other's projection.

UF_Emina: And what would happen if the situation got out of your control?

GS_Sean: We are working with the audience who want us. Sometimes we call them found performers, like what Simon said about the found objects. When the audience knows the rules of the game, they can more confidently play the game. And they can get more from it, because it could lead people to more intense experiences, which we know more about. And we can show them the way to it and guide them.

Constructing
an image and
turning it about

GS_Johanna: Genuinely is often something that we are interested in: showing a construction of an image or an icon or a cliché, and then turning it about and bringing it back again. So, we are interested in these clichés, but we are also interested in those moments before or after, which is different from Hollywood entertainment which is just gaps, emptiness, nothing. And sometimes we decide to let these things happen in a kind of magic way, so that the audience doesn't know how it happened. I think it's especially nice when people in the audience are somehow sucked into this world and when they become part of the image as well.

exUF_Emina: It seems that on the one side there is reality, the real life, and on the other side the life as presented by the media. It's not just simple fiction. When you have those media, new media, video, you turn the reality into something else, something in-between...

exUF_Vesna: It's like when the hunter in the Stone Age drew the picture of a killed animal, be-

cause he believed it's an image of the future... In that case there is no distinction between reality and imagination...

GS_Simon: All of these attempts, to draw in the Stone Age or to record the video nowadays, are attempts to hold on the experience, to hold on to the moments, which are significant to us, moments of strong emotions, or adrenalin rush, or excitement. What we are trying to do in all of our works is trying to look at some of the most plastic or the most fake of objects in our culture, like the really bad pop song, and try to grasp the real strong emotion, something that can relate directly to important moment of someone's life. That's like re-introducing into one's real life what the media took out of it.

exUF_Verna: That's in a way what Johanna said that there are empty spaces where everybody can inscribe something, like clichés, when everybody has pretty much the same experience.

exUF_Emina: It's personal, emotional, just your own connection to that song; but at the same time, it's completely artificial, brought through the media. What come out is that the people have mostly the same emotions about the same songs. It's interesting when that emotional reality, which is usually considered as personal and unique, is being manipulated by the mass media.

GS_Johanna: That's typical of our generation. We know it's cheesy and we know it's manipulated, but we can't help crying or feeling touched or kind of romantic when a certain song is being played.

GS_Bastian: It's funny when we say we live our real life, with all these cameras around. And then you put people in the box and you put camera and call it Big Brother. And we say: God, it's so real! But we don't know...

exUF_Emina: If we take a look at the Room Service or What Are You Looking At, it seems that you always have a really clear structure, very clear boundary between yourself and the audience. Mostly you don't see the audience; you don't know what their reactions are. So, I'd like to know what is your relation to the audience when you are standing blindfolded in front of them.

GS_Simon: In both of these plays, we realized that that screen, or that interface, between the audience and ourselves is something present all the way through our work. Perhaps one could say it's about using a very contemporary vocabulary, or growing up in the culture where most of us spend our time in front of the screen. In another way, it's often a condition where we set up a quite artificial situation in order to allow an audience to become our witnesses, while attempting to lose ourselves in this situation.

GS_Johanna: It's a very protected and safe environment in a way...

GS_Johanna: I'm spending hours alone in the room. I never feel lonely, because I have my mirror image in the camera. You can control your own image. It's like playing with yourself, as if you were in your parents' bedroom in front of the wardrobe and the big mirror and you can act out different ways of being. And then those little points of this very clear frame come out, the points of contact that, in a way, allow for maybe even a greater intimacy with the stranger because it's in the frame and it's all limited. It's a paradox, but sometimes you come closer to a person in this strange set up. It's like being in the chat-room in Internet.

exUF_Emina: Lots of things in your play are childish; and in this way you draw the audience in it, because you pretend to be more naive than you really are.

GS_Bastian: Definitely. I often feel like a child when I'm in it. When you are a child, you can just play all by yourself, you can amuse yourself for hours, playing one and the same record... With a few objects in front of you, you can construct the whole world of new realities.

GS_Simon: The child in the play is absolutely genuine and absolutely sincere, but, at the same time, it's only a game...

GS_Berit: But of course, we are not children and we know that there is someone out there. Again and again we are repeating: I'm actually doing it for you. The situation is very clear. I wouldn't just sit in my hotel room for six hours, if you weren't watching me. So it's about this relationship: Look at me. And at occasionally re-assuring yourself: Are you still there? The set up is very moved, sometimes allowing us to come closer to someone. We wouldn't do that, all those things with the strangers, if it were not for this very, very removed contact. It's a set up with the forth wall and the frame around us. We actually realized that we could do it for the audience as well - occasionally let them step into it.

exUF_Emina: There is something else in your pieces. Your works could be seen as political or at least as some kind of social activism. I suppose some people read your pieces in that context, and I would like to hear your position on the political or social dimension of your work.

God, it's so real!

It's like being
in the chat-room
on the Internet

I'm actually
doing it for you

Do you have to be
serious to be political?

GS_Johanna: Actually, people rarely give such comments about our work and I think it's because we are doing entertaining things and therefore it's not seen as political. Especially in Germany - you can be either political or entertaining there. You have to be serious to be political. Locating art in reality or taking art into the real world mixing both, is political, definitely.

GS_Birten: Our approach to art and how we present ourselves, but also how we present our art, may be a reason why people don't interpret it as political. All that is political has to be serious, but it also has to stand on the pedestal somehow. We are not into that at all; we are into opening our doors wide open to people and saying: Yes, this is a piece of art, but you can touch it, you can smell it, you can drink along to it, you can walk out of it whenever you like. There is no convention; you don't have to get down on your knees and worship it.

GS_Johanna: You have to take responsibility as a viewer. You define your role as a viewer as well, by how close you come, how involved you get, when you exit, when you come in...

We have
the power to
interpret

exUf_Emina: The political dimension is obviously present when we are talking about the responsibility of the audience. But, it also appears on the thematic level, because you are talking about the simulacra of the capitalistic society and you show something behind it. It says: What you see is what you get. But you point that is not like that.

GS_Sean: There are some Ricky Martin songs we are using. It's saying to the industry of mass culture: You've stolen these emotions from us and you're selling it back to us. Well, they were out there in the first place, so we can use your song again, reclaiming those emotions.

GS_Simon: We are presented as victims and as subjects. We all are the victims of mass culture, which is manipulating us and operating us and in a way we would like to turn back to the firm ground again. I think the people are very creative, and I don't believe that the human beings are so constrained by the rules; people make mistakes; even when they set some set of rules and interpret them, they still make mistakes. We are not as passive as it is often suggested; we have the power to interpret.

GS_Berit: And we really hate to stay in that very, very shielded art, in that ivory tower. We really like to reach out and bring art to people in the shopping centers and then the passers-by become the main audience of the show and we often find that they are our best audience. It's the kind of audience that is not used to viewing art, and then often the most amazing things happen.

GS_Johanna: This popular culture, this Ricky Martin songs for example, they are common ground, something that people share. We could go anywhere in this world and we can have a starting point together and that's an amazing thing. It's somehow democratic as well. I don't see Ricky Martin as an enemy. I don't want to make differences between high art and popular art, I don't want to label anything as good or bad or important.

I could be an
icon myself!

GS_Berit: We want to create an environment where the audience isn't passive, like a mass, a passive consumerist mass. Especially when we are using the set up you are used to from the television; they have to relate to it in a very individual way. But when the phone rings, people are looking at each other asking: Who's gonna take the risk? And of course you are looking at each other in order to find out how to deal with this situation; you are out of your safe, passive, mass position; you have to step out, to make a step...

exUf_Vesna: And the other people in the audience also see this particular person and his/her steps/reactions...

GS_Johanna: We hope to inspire people, that's why we like to deal with the audience as well or with the passers-by at the streets, to empower people to think: I could be an icon myself! And it has a lot to do with our 'do it yourself' aesthetic. We use all these materials; we use the technology that is around, available to the most people.

GS_Sean: You can be Ricky Martin as well. Or you are Ricky Martin as well. Or you are better than Ricky Martin.



RUF MICH AN.....
125

The Room Service bill so far:



Daily Laundry

63,-

Telephone

135,-

O mlijeku, ljudima i umjetnosti

Kristina Leko



O mlijeku i ljudima, deset izložbi, in-
stalacija 8x10, oktobar Oktobar

On-Milk-and-People, exhibition deset,
installation 8x10, October October

0 / slike 001

O mlijeku i ljudima

/ dokumentarno-komunikacijski projekt

/ deset kratkih videoa, intervjui, izložba, putovanje u Mađarsku...

/ suradnji sa deset seoskih obitelji iz Hrvatske i Mađarske

/ Institut za suvremenu umjetnost-Dunauvaros, Mađarska i Galerija umjetnosti Grada Slavonskog

Broda, Art radionica Barutana 2002.-2003.

/ slike 002

On Milk, People and Art

Kristina Leko

Translated from Croatian by Ivana Mirović



002
© Kristina Leko, film & video
tr. 9/10, obitelj Oračić
On Milk and People, video still
no. 9/12, Oračić family

0 / picture 001

On Milk and People

/

A documentary - communication project

/

ten short videos, interviews, exhibition, a trip to Hungary...

/

In collaboration with ten rural families from Croatia and Hungary

/

Institute for Contemporary Art - Dunaújváros, Hungary and Art Gallery of the City of Slavonski Brod, Croatia, Art Workshop Powder-Magazine, 2002 - 2003

/ picture 002

1 Pozvana da napravim samostalan izložbu u Mađarskoj počelelja sam na neki način uapređiti dvije susjedne zemlje i pozabaviti se prošlošću i sadašnjšću kroz temu značajnu i za Hrvatsku i za Mađarsku. To je, naravno, tema tranzicije: od socijalizma u kapitalizam, od istoka na zapad.¹³ Osim toga, htjela sam skrenuti pažnju na one koji su u promjenama "ne smazale", koji figuriraju kao "gubitnici", i koji, isto tako, obično ne zauzimaju u kulturne ustanove.¹⁴ Otprije upoznala sam ih s timom malih seoskih gospodarstava (dvokanalne video instalacije Mijek 2000, Slavonski Brod), odlučila sam usponjeno niti sa seoskim obiteljima u dvije zemlje.¹⁵ U cijuku 2002. godine provela sam tri tjedna u Dunavskovaru i pronašla pet seoskih obitelji spremnih sudjelovati u dokumentarnom projektu posvećenom njima samima.¹⁶ U kolovozu iste godine provala sam tri tjedna u okolici Slavonskog Broda te i tamo pronašla pet obitelji otvorenih za suradnju. Mijek je osnovni izvor prihoda za sve u projekt uključene obitelji. Svi ti ljudi napomože rade. Gotovo nekad ne napuštaju svoje domove, a način na koji provode dane gotovo su isti.

1 Ljepu i slobodnu umjerost ne znam drugačije odrediti nego kroz njuju društvenu funkciju, tako je moj zadatak započjet i oblikovati komunikaciju među ljudima.

2 Kako apstraktnu komunikaciju narušiti, za evo rad trebam naći temu i probleme koji na lici mesta (ljudima u tom trenutku u njemu znače), koji su od društvenog značaja, od javnog interesa. Savjete tim pitanjima treba biti konzistenti za stvarne lude na mjestu gdje se moj rad odvija, ili trebam pokrenuti novu temu raspravu ili potaknuti već postojeću. (To je bilo: negiranje apstraktnih umjerosti, o mimoze, za dokumentiranjem kroz smislenu aktivnost, o naravi umjetnosti, o javnom interesu.)

3 "Tebe obogatiti javnu raspravu" javno sučeljavanje na izabrani temu, uvođući na oblikovanje javnog mnenja/ mnenja. Važno je učiniti objavljena ona mnenja, pogledi i stavove koje do tada nisu bili vidljivi, učiniti da neotučeničani stav postane samozauziman, da započesni pojedini oblici snage. Jer učestici na javnoj raspravi predstavljaju je prorijetne ili veštine sličnosti. (To je bilo o obnovi jedne kritičke/ nekonvencionalne svijesti za slobodnu umjetnost i slobodrog umjetnika. Tekodir u odnosu pluralizma stavova i općeg mnenja/ percepcije.)

4 "Oprezovanje za demokraciju i za kulturnu demokraciju u prema znači: držati evo rad, ili: snijegostnost/ aktivnost? događanje obnoviti i preusmjeriti za sve, uključi u svjeze akademije one koji su obično iz takvog oboga uključeni.

5 "Oprezovanje za kulturnu demokraciju može značiti i obnovu uključivanja drugih u 'Vlastiti' kreativni proces. Drugačije rečeno, 'objekti' ineg dokumentarnog procesa trebaju postati 'autentični' (to je u blju većoj mjeri preuzeći vlast nad radom na koji su predstavljani/ reprezentirani u mome radu. (To je bilo: za kulturnu demokraciju i za autentične/ vrijednostne dokumente/ umjetnička djela/ radove.)



003/ 004/ 005/ 006

Snimka iz O mješku i ljudima, deset kratkih video, 2002/03

Snimka iz O-Meši and People, ten short videos, 2002/03

2 Članovima obitelji, tj. sudionicima projekta, rekla sam da o svakoj obitelji želim snimiti kratki film i tako zabilježiti način života za koji oživim da će uaskoru nestati jer tijek europskih integracija i zakonskih priloga dobiti obzivno prestrukuirati kako gospodarstvo u cjelini, tako i poljoprivredu.¹⁷ Rekla sam im da je izložba dogradit koji može potaknuti javne rasprave i da bi trebali iskoristiti priliku te javno progovoriti o svojim problemima.¹⁸ Pozvala sam ih da zajedno sa mnom naprave i postave izložbu u sebi.¹⁹ Snimila sam tijek jednog radnog dana u svakoj obitelji, od jutarnje do večernje muzike. Na koncu sam o svakom gospodarstvu imala tri do četiri sata video materijala. Kasnije, kad sam im poklonila kopije tih snimaka, svi su se razveselili. Uglavnom su se čudili kako se puno toga dogodilo u jednemu danu.²⁰

6 "Temu i problemu kojemu se definiši bavi tebaju li ili društveno relevantni, od značaja i koristi za zajednicu na lici mjestu. (Opći negacija apstraktnih umjerosti.)

7 Postojećim općim mnenjima, mnenjima na izabranu temu, treba dodati nove elemente te tako ukazati na one cijevne sličnosti koji pre nisu bili vidljivi. Nekon sučeljavanja u dokumentarnom putovanju, mesta i ljudi nisu već bili isti. (To je bilo o autentifikaciji aranži dokumentarnog procesa, referenca na "videočvor." Gene Youngbloods.)

8 Bljedao (animirajući) ljudske životne, mali, domove i objekti je ispravno bi bilo dozvati ljudima da sam oduze, što će, kako i godi reći. Jedan od tih bljedova mogu poslu je natjecati ljudima u kojima surađujem s ljudima, zato, kako su mi načinjeni. Uvijek načinjeni da osobe koje želim "zaštititi" odlaže same kako će biti predstavljene/ reprezentirane. Naposlje sam to izvela u projektu Sarajevo International, 2001. Naime, svaki dokumentarno djelo sa sobom nosi opasnost da pojedina cijeca bude svežena na puku ilustraciju određenog društvenog problema.

Having been invited to do an individual exhibition in Hungary, I wanted to somehow compare the two neighbouring countries, to deal with the past and present with a topic relevant to both countries. That is, of course, the topic of transition: from socialism to capitalism, from east to west.¹² Besides, I wished to draw attention to those who "don't adapt", who are perceived as "losers", and also usually do not enter cultural institutions.¹³ Already familiar with the lives of small rural farms (two-channel video installation *Milk 2000*, *Slavonski Brod*), I decided to concurrently work with rural families in two countries.¹⁴ In March 2002 I spent three weeks in Dunaszerdahely and I found five families who were ready to take part in the documentary project dedicated to themselves.¹⁵ In August of the same year I spent three weeks in the surroundings of *Slavonski Brod*, where I also found five families open to collaboration. Milk is the main source of income of all the families that took part in the project. All of those people work very hard. They almost never leave their home and the way they spend their days is always the same.

¹² I do not know of any other way of defining fine art but through its social function, thus my mission is to initiate and moderate communication among people.

¹³ Since abstract communication does not exist, I must find something to my work topics and problems that mean something to the people on that very spot in that very moment, topics and problems of social relevance, of public interest. Dealing with those questions must be useful to the rest people in the place where my work occurs. I must either initiate a new discussion or spur the one already under way. (That is: negotiation of abstract art, of documentary as a meaningful activity, discussion of minness, of the nature of an artwork and of public interest.)

¹⁴ Public discussion/public confrontation about a chosen topic must be enriched by the impact on public opinion/thought/education. It is important to make visible those opinions, views and attitudes that have so far been invisible, to enable an unusual attitude to become comprehensible on its own terms, to allow a neglected view to gain strength. Influencing public opinion is a prerequisite of any changes in the respective reality. (This is the need of the critical/independent/alternative consciousness of the free artist. Also a note on the pluralism of attitudes and general opinion/perception.)

¹⁵ The commitment to democracy and to cultural democracy in fact means: to hold one's work, art/activity happening, open and accessible to all, including in one's activities those who are usually excluded from actions of that sort.

¹⁶ Commitment to cultural democracy can also mean the obligation to include others in one's "own" creative process. To put it differently, the "objects" of my documentary process must become "subjects" and need to take control over the ways in which they are presented/represented in my work as much as possible. (This would mean: for cultural democracy and authentic/credible documents/ artifacts/ works.)



I told the members of the families, the participants of the project, that I want to record a short film to document the way of life that I feel will soon disappear due to the coarseness of the European integration processes and the legislative adaptations that will seriously restructure economy in general, including agriculture.¹⁶ I told them the exhibition will be an event that may spur public debates and that they should take advantage of the opportunity to speak of their problems in public.¹⁷ I invited them to join me in the making and setting up an exhibition about themselves.¹⁸ I recorded the goings on of one working day in each family, from the morning to the evening milking. In the end I had some three to four hours of video material on every household. Later, when I presented them with the gift

¹⁶ The topics and problems the work deals with must be socially relevant, important and useful to the community in that place. (Again a negotiation of abstract art.)

¹⁷ New elements must be added to the existing general opinion, attitudes about a certain topic, in this way making visible those aspects of reality that were not apparent at first. People and places will not be the same after having participated in a documentary undertaking. (This is note on the self-referential power of the documentary process, a reference to the "Video-sphere" of Gene Youngblood.)

¹⁸ While making notes of (recording) people's lives, thoughts, homes, and emotions, one should allow them to decide how they wish to appear, of what, how and where they will speak. One of the important parts of my job is to clarify what I am doing to the people I collaborate with, to make clear my intention and motive. I always try to make the persons I want to "record" decide how they choose to be presented/represented. The most consistent realization of that goal was my project *Serajevo International*, 2001. The doc-



Pet mjeseci radila sam na montaži i o svakoj obitelji napravila dokumentarni video od petnaestak minuta. Moji gotovi video radovi, kao i sirove snimke, krozli su mjesec-dva po tih nekoliko mjeđanskih i hrvatskih sela. Susjedi su bili značajniji, to su obitelji trazile dodatne kopije. Na koncu moram reći i slijedeći: čini mi se da su se obiteljima puno više svjedje sirove snimke nego gotovi video radovi. Možda je razlog tomo moj pomalo eksperimentalni stil.¹¹ ¹² U ovome projektu sudjelovale su slijedeće obitelji: obitelj Toma Mihalić iz Dunavskovaca, obitelj Toma Jančić i obitelj Falusi iz sela Nagyvereny, obitelj Beragzezzi iz sela Kiszmentiklos, obitelj Fülöp iz Elicezalas, obitelj Sámarczyk iz Rulac, obitelj Zviroć i obitelj Blaževac iz Donje Belbine, obitelj Ostojić iz Prnjavora te obitelj Kolesarčić iz Zoljana.¹³



007/ 008/ 009/ 010

Slike iz O mješku i žudima, deset kratkih radova, 2002/2003

Stilem iz O mješku i žudima, ten užori radova, 2002/2003

/www.ora.ora.ora.ora/

3 Kroz mješku sam razgovarala s gotovo svim članovima obitelji te to pretvorila u jedosezni video, preveden na mjeđanski i hrvatski. Taj prijelov od iznimne je važnosti. Pomicala sam, to je upravo ono nešto što nitko drugi nikada neće napraviti, upravo je stoga to moja misa. Jer kome bi drugom pao na pamet pobrinuti se da se maleni sirometni mjeđanski i maleni sirometni hrvatski seljaci upoznaju, porazgovaranju i mediacijsko razumiju?¹⁴ ¹⁵ U video intervjuima gledamo ljudi s istim problemima u dvije zemlje. Hrvatska i Mjeđanska u povijesnom i političkom razvoju dijele zrathne silnosti.¹⁶ ¹⁷ I Hrvati i Medžari žele se na prenike mirovne te da za svoje proizvode i nadruv na vrijeme placeni.¹⁸ ¹⁹ Neki su ogroženi na korupciju i kriminalu u danasnjoj politici, drugi se žestite na prošla komunistička vremena.²⁰

Aktno sudjelovanje u kreativnom procesu jedan je od načina da se to isbezgne. Stoga nastalom što uže sudjeluju s ljudima i tako osjetiti i provoditi jesav i stvaraju pravodjivi ljudi, ti pokazati materijal. Rad se ovično posjeti pravu. Predstavljanje osećja moraju se veseliti pokazivanjem riječnih video i foto dokumentira te se dobro oječat a time u vesi. To se pak događa kad među zajednicu rad nesto nešto, ofijeru te time kvalitetnije doprinose svoju svakodnevici. Tako je participacijsko sudjelovanje relativno sigurni put prema autentičnom dokumentiranju delima. Zapravo, što više vremena provedeni s jedinim, što je interziciju riječnog sudjelovanja, to su dobiveni materijali zgodnji i autentični, a time pravo da materijal jedno počasnom izbjegne. Postoje slučajevi kad se to pravo gubi. Češće, pravo prikazivanja ljudi ustrojeno je jednom vremenom mračom, stjeđu se kroz suradnju i osobni odnos s ljudima, a zgovarajući tog prava može se tako raznečivo operativlji unijetkom kvalitetnije samog djela. (To je zlak o pravu prikazivanja/pokazivanja dokumentara drugih ljudi, o pravu predstavljanja ljudi.)

⁹ Joli od početka desetdesetih mog su izdati gotovo redovito sudjelovali nešto što se moglo dojesti doma. Pravilo o poklonima danas glasi: dajeti poklon ljudima s kojima suradujem, a po inicijativi i publici. I još, stvaraju djela osobno uverljena i rađena za pojedine oseće te onda ih daju pokloniti tim istim osobama.

¹⁰ Dala volja stvarati u okolini u kojoj obično ne stvaraju djela, prikazivati ih temu gdje se obično nekošto što ne može viđati. (To je također bilo o kulturom demokraciji.)

¹¹ Nakon što razmisliti sve druge mogućnosti za preuzimanje kvalitetu unijetog video datata, na koncu sebi uvek postavljaju jednostavno pitanje: jašam li radni, li ovim djelom, stvara nove prijatelje? (O krajnjem kriteriju kvaliteta djela.)

¹² Oponito govorid, zadatci umjetnik/ umjetnica je očvasti, oblikovati, produziti i ojačati komunikaciju među ljudima u svojoj okolini. Iznimno je važno da je rad dosljedno utemeljen prema stvarnim ljudima. Riječ komunikacija je preopćenita i nedovolja da bih oskora odredila to što radim. Radim se o teme da treba primarice one komunikacijske kanale koji se bez moga umjetničkog aktinosti ne bi otvorili. To je pak moguće da jedna kada za to konkretno djelovanje postoji stvarni razlog, kada su pitanja i problemi koje djelovanjem dosta doista uokvirjeni u potrebi ljudi i mješta, tj. od sličnog a ne prividnog prveog interesa. U taci smisla, zadatkom se je pragmatično unijetnost koja ima uporabu vrednost. Zadovoljna sam kad mišljeni da sam podigle racnu razumijevanja među ljudima.

¹³ U svakom dokumentarnom i participacijskom projektu za kvalitetu je određujuća transparentnost, iskrenost u suradnji. Svešti put se iznove ljudima razumivo i potrebno restauriraju, što radim, pozadini i rezultat moje akcije. Najprepravljeni i najnudniji je putne ljudi da sami oduševi kako bi naprijed izložene i predstavljene riječne životne pote, nisu, domovi, osjećaj te što i kako žele reći.



Emigracijske Magazinice u Hrvatskoj, Šmag u Šmag



Šmag vlasništvo je u vlasništvu vlasnika.



Dobili smo se svi učenici
kultivirati je bio trećak školskega.

copies of the material they were all cheerful. They were mostly surprised by how many things occurred in one day.¹⁴ I worked on editing the material for five months and I made fifteen minute documentary videos on each family. Both my edited video pieces and the unedited footage were circulated in those few Croatian and Hungarian villages in the next month or two. The neighbors were curious and the families asked for additional copies. In the end, I must also mention one thing, I have the feeling that the families preferred the unedited footage to the finished video pieces. My somewhat experimental style could have been the reason.¹⁴⁻¹⁵ The following families took part in this project: the family of Toma Mihaly from Dunéváros, the family of Toma Janos and the family of Falusi from the village of Nagyvenyim, the family Barogszsasi from the village Kászentmiklós, the family Filip from Elcsász, the family Samardžija from Plužine, the family Zvirotic and the family Ilićevac from Donja Belina, the family Ostojić from Prnjavor, and the family Kolesarid from Zoljan.¹⁶

ger that the person portrayed would be reduced to a mere illustration of a certain social issue is inherent in every documentary work. Active collaboration in the creative process is one of the ways of avoid that. Therefore I try to collaborate with the people as closely as possible, constantly examining whether I have earned the right to present those people, to show the material. It is a question of a very special right. The presented people must be happy with the presentation, must feel good about the video and photo documents they appear in. It can also happen that through the collaborative work they learn something, discover something that brings a new quality to their everyday lives. It is this way participation/collaboration is a relatively sure way of obtaining authentic documents/videos. In fact, the more time I spend with the people, the more intense their participation becomes, the more the materials become personal and authentic and my right to publicly present them becomes more justified. These are cases when that right is revoked. The right to present people is predicated upon a kind of moral, it is attained through collaboration and a more personal relationship with the people. The abuse of that right can be justified only in an insignificant degree by the artistic quality of the work itself. (This is a note on the rights of presenting/showing other people's documents. On the right to represent people.)

¹⁴ Since the beginning of the eighties my exhibits have regularly included something that could be taken home by the audience. My rule of giving is: to give gifts to people I collaborate with, and if possible to the audience, as well. Even more to the point - to create works that are personally intended for individual people, then to present them as gifts to those people.

¹⁵ Works must be created in an environment that works of art are usually not created in, displayed in places where such things usually cannot be seen. (This also is a note on cultural democracy.)

¹⁶ Having taken in consideration all the other possibilities for evaluating the quality of the artwork, in the end I always ask myself a simple question: did I make new friends by working on this piece? (A note on the final criteria of the quality of a work.)



Ma name barogszsasi u hrvatskoj,
nemek hrvatski, hrvatski domaći.

011/ 012/ 013/ 014

Građevi O mješavini i budžetu, Interfax, 58-mln., 2002/03

Data from On-Mix and People, interview, 58-mln., 2002/03

3. Later I interviewed almost all the members of the families and turned that into a one-hour video translated into Hungarian and Croatian. The translation is of great importance, I thought: no one will do this and it is my mission. Because, who else would have thought of taking care that the small poor Hungarian farmer and the small poor Croatian farmer meet each other, talk and understand each other?¹⁷⁻¹⁹ In the video interviews we see people with the same problems in two countries - Croatia and Hungary share certain similarities historically and in their political development.¹⁴⁻¹⁸ Both Croatians and Hungarians complain of their pensions being too low, of delayed payments for their products and labor.¹⁴⁻¹⁸ Some are bitter about the corruption and crime in today's politics, others are angry at past communist times.¹⁴

Footnotes 011, 012, 013, 014

¹⁷ Speaking in general, the mission of the artist is to open up, moderate, deepen and strengthen communication among people in his/her surroundings. It is of great importance that the work is steadily directed towards real people. The word communication is too general and insufficient to really determine what I do. It is really about finding those communication channels that would have never been opened without my (particip) activity. That is possible on occasions when there is a real reason for concrete workings, when questions and problems touched upon by the workings are really rooted in the needs of the people and the place, that is, in the real, as opposed to apparent, public interests. In that sense, I support a pragmatic kind of art that has a practical value. I am satisfied when I feel I have raised the level of understanding between people.

¹⁸ What determines quality in every documentary and participatory project is transparency, the earnestness in collaboration. I aspire every time anew to explain in a comprehensible and detailed way what I am doing, the background and the reasons of my activities. It is reasonable and appropriate to let people decide for themselves how their life sto-

¹⁴ Iste su problemi kojima se djelo tvari trebaju biti od značajnog javnog zanimanja te relevantni za zajednicu u kojoj se aktivnost odvija. To također znači da je određeni spisi tematski potražnji i pogodniji (podobniji) onu drugu.

¹⁵ Svaki dokumentarni produžetak bilježi i interpretira stvarnost. Stoga je, kao učinkja kreativnog beranja, načela plaužističkog stvaranja nespretno. Javno izričanje / diskurs moguće je obogatiti tako da se otvori nova tema ili da se ulini da se jednoma izmjenju na određenu temu održuju novi prizori. Pri tome, po plaužističkim načelima, važno je očekivati putujući na stvarne, pogledi kaj je do tada nisu bili dovoljno pristupi.

¹⁶ Osnovna misao rođala mi je pozicija i razvoj komunikacije, razumevanja među ljudima oko mene. Kad kažem da ne postoji apstraktna komunikacija, osim učestalom osmatranju svakog razgovora i drugačije razumevanja, ono koje nemaju enotične eksplicitne egzistencijalne načinje. Obradovanje komunikacijskih kanala koji pripadaju pojedincu nisu postupali je u svrhu stvaranja socijalnih vezu i podsticanje razumevanja među osobama uključenim u projekat te između istih i javnosti, publike, stvarnosti. Uspjehna komunikacija, tj. postizanje racnog razumevanja, događa se redovito onda kada za red postoji stvarni razlog, kad se pitanja i problemi koje dočinju tim radom doista raju javnog interesa, kad su isti učinjeni u potresu tag mjestu i tih ljudi.

015

Putovanje u Mađarsku sa sudionicima iz Hrvatske, siječanj, 2003.

The voyage to Hungary with the participants from Croatia, January 2003



4

Ministarstvo kulture RH podržalo je moju samostalnu izložbu u Mađarskoj sa 30 000 kuna, što je bilo dovoljno za moj boravak u selima te za putovanje mojih suradnika u Mađarsku. Uslijed ograničenih sredstava na put u Mađarsku nisam mogla pozvati sve nego tek po dva člana svake hrvatske obitelji koja je sudjelovala u projektu.¹⁷ Cilj načinog putovanja bio je upoznati mađarske obitelji suradnica projekta te zajedno s njima postaviti izložbu.¹⁸ Urađajma sam mali autobus s vozabom, platila smještaj, dnevnicice i simbolični honorar svim obiteljima-sudionicima. Svi smo dobili isti iznos.¹⁹ Svaka obitelj iz svoga je kućanstva izbrala nekoliko predmeta koji su ih, uz moje video radove, predstavljali na izložbi.²⁰

/ slike 016, 016, 017, 018

¹⁷ Novac. Kvalitet društveno proprijetarne i angažirane učenjnosti s jedne, te umetnosti koja trazi razlog postavljanja način na kojem umjetnost, kvalitet je privrene i javne stvari u kulturnu. Taj kvalitet, u tragovima i drugačije naglašen, nastoji i u svome opisu. Jedan dio opusa je usmjerjen na probleme percepcije, semantičke difikultete, on je autoreferantan, oblikovan kao tradicionalni multipli, crteži, fotografije i sl. Za taj dio svoga dela način javni novac je smatran da se za isti treba potrošiti uređenjeno trošak. Umjetnička djela koja mogu biti stvarne i distribuirane unutar vrlošta umjetnosti ne smiju se proizvoditi uz zoređi javnog novca. Kad tražim javni novac za ovaj rad, malim drugim za društveno umjetničko projekte od javnog interesa. Kao i za ovaj javnog studenika, i za umjetniku čije je djelo uvedeno javnim novčanim vrijede tko pravila. U novčanu valju bledivo i transparentno. Niko nema pravo javni novac prenijeti u privatno vlasništvo. Umjetniku ne iz smisla stvoriti mita što bi kasnije moglo propasti u nekakvo privatno posjed. Podeželjnost karakteristična dla predraspoloženog uz pomoć javnog novca, su 'djelo' aktivnosti se održala u javnom prostoru, otvoreno je i pristupljivo svima, djelo je tako umrzivo, djelo kaj kojega ga su procesi i sudjelovanje okoline razmijenili od samih materijalno-objektivnih vidova. (Ovo su bile ostaske implikacija javnog novca na umjetničko djelo.)

¹⁸ Delovanički mora biti: direktno usmjerjeno na određene pojedince i skupine.

¹⁹ Pravo pristupa u javnoj stvari, pravo pristupa u kulturnim conoci se na sve lude. Neograničeno je i pravo kontinuirani posjed kulturnih ustanova, usmjereno na ustanavljanje posjed kulturnih jezova. Načelno, nikto ne smije biti izključen.

²⁰ Ljudi s kojima surađujem u participacionim i dokumentarnim projekcijama nastavim trezati jednako svi, djeli s njima iste užeg i uvek navoditi imena u potpunosti. Jer u privolovinu reprezentacija postaje neopozivana, a svaki govor o promjeni ostanek licenčan.

²¹ Opređenje za kulturnu demokraciju prvično je političko considerirano za 'aspirene' medijalne odnose i ponašanje stvari. Za mene kao umjetniku to opređenje, kao posjedcu iste, često uverenje da je jedan na taj način participacionim (dokumentacionim) moguće doći do autentičnih dokumenta (jednike) egzistencije, tj. da vrednostaju umjetničkih djela. Konceptualna vrijednost umjetnosti u ovom slučaju moži u opred izraz u gradenjakom zdravju dominante umjetničke struje konceptualne eksistencije autentičnih genija.

016/ 017

Putovanje u Mađarsku sa sudionicima iz Hrvatske, siječanj, 2003.

The voyage to Hungary with the participants from Croatia, January 2003



ries, thoughts, homes, feelings will be expressed and presented; what and how they want them to say.

¹⁴ The topics and problems the work deals with should be of considerable public interest, relevant to the community that activity takes place in. That also means that a certain number of topics are more desirable and suitable than others.

¹⁵ Every documentary task records and interprets reality. This makes the principle of a pluralism of attitudes indispensable as a means of determining the direction of creative work. Public opinion/discourse can be enriched by opening up a new topic, or by contribution to public attitude about certain matters. According to the pluralistic principle, it is important to draw attention to the attitudes and views that have not been present/expressed/noticed heretofore.

¹⁶ My main guiding principle was to encourage and develop communication and understanding among the people who surround me. When I say there is no such thing as abstract communication, I pronounce all formal relations between people, such as do not include emotional or existential reasons, meaningless. The opening of communication channels that did not exist prior to my work in fact means creating social connections and raising understanding between people included in the project, between them and the public/audience/citizens. Successful communication, the raising of the level of understanding, regularly happens when there are real reasons for the work, when questions and problems I touch upon in my work are truly of public interest, truly rooted in the needs of that place and those people.

4 The Ministry of Culture of Croatia supported my independent exhibition with 30000 kn, which was enough to pay for my stay in the villages and the travel of my collaborators to Hungary. Due to limited funds I could not invite everyone, but two members of each Croatian family that partook in the project.¹⁷ The aim of our journey was to meet the Hungarian participants of the project and to join them in the setting up of the exhibition.¹⁸¹⁹ I rented a small bus with a driver, paid for accommodation, per diems and a symbolic fee to all participating families. We all received the same amount.¹⁷²⁰ Every family chose a few items from their household that, together with my videos, represented them at the exhibition.¹⁹²¹ If

¹⁷ Money. The duality of socially progressive and engaged art on one side and art that finds its cause of existence in the art market on the other, the duality of the private and the public sphere in culture. I find that duality. In traces and emphasized in another way, in my work. One part of my work is directed towards the problems of perception, self-identification, self-referential. It comes in form of three-dimensional multiples, drawings, photographs, etc. I do not ask support from the public funds for that part of my work, because I believe the art market should deal with it. Artistic works that can be created and distributed in the art market should not be produced with the help of public funding. The same rules that apply to every public agent also apply to every artist whose work is produced with the help of public funds. Money should be spent economically and transparently. No one has the right to turn public funds into private property. The artist should not create anything that could later become exclusive private property. The desirable characteristics of a work produced with public funding are the accessibility (it occurs in a public space), it is open and accessible to all, it can be easily reproduced, and the process of production and the participation of the environment are more important than the material-formal aspects of the work. (These were the ontological implications of public funds for the artwork.)

¹⁸ Working has to be directed towards certain people and groups.

¹⁹ The right of presence in the public sphere, the right of presence in culture, extends to all people. The right to use public cultural institutions is unlimited and directed towards bridging the existing cultural gaps. In principle, no one can be excluded.

²⁰ I try to treat the people I collaborate with in participatory and documentary projects in the same way I treat myself; we share the same conditions and I sign all of their names. Otherwise, representation becomes untrustable and at risk of changing the reality hypocritical.

²¹ The choice for cultural democracy is an elementary political choice for the 'right' interpersonal relations and the order of things. For myself as an artist that choice has as its consequence the firm belief that it is possible to arrive at authentic documents of (human) existence, and to make authentic art works (only) in that way (through participation, documentation). The concept of value of art in this case is



²² Umjetnička dela nestaju u suradni, povezivanju, a skupom radu istovremeno su djelima stvarnjima od ruke umjetnika ili umjetnice. Pri povezivanju i dokumentirajući radu radno je i dobro u potpunosti potisnut ukaz i istezati odatlje osoba s kojima surađujemo. Oni mi se da to osigurava stvaranje autentičnih dela i trgovin potrošača. (To je bilo negiranje nemek-djeja.)

5

like ora, ora, con.zoo / 5

Slijedeći tri dana svi smo zajedno radili na postavu izložbe.^{23,24,25} Svakog smrtnog dana ručali u galeriji. Jednostavna međunarodna jela dostavljaju su nam iz obližnjeg restorana dnevne prehrane. Ustvarjala sam na zajedničkom obroku u galeriji, zato što jako vjerujem u demokraciju.^{26,27}

/ like-018, 020



019

Zajednički sjezd u galeriji Institut za suvremenu umjetnost, siječanj 2003.

Collective meet in the Institute for Contemporary Art, January 2003

021

INSTITUT ZA SUVREMENU UMJETNOST: Dunajuvenac 2003.

Institute for Contemporary Art - Dunajuvenac 2003

o mjestu i ljudima

Izložbeni prostor I, deset kratkih videoa o deset seoskih obitelji te predmeti iz njihovih kućanstava, izabrani i postavljeni od seoskih obitelji samih.

/ like 021, 022



²³ Općenita zadaca policanja komunikacije i razumijevanja među ljudima uključuje i pradočne tijek komunikacije, oblikovanje istoga, upoznavanje njene. Pri tome se ukuvođi željom za maksimumom spoznaje, doživljaja i iskustva ne samo za druge koji sudjeluju u projektu, nego isto tako i za mene osobno.

²⁴ Rad s ljudima zahtijeva četvrti dobro raspodjeljenje tijekom samog, kako te tako potaknuti (ude da se počkuje aktivnosti) i da se pri tom dobro osjećaju. Stigman piše da do dobrog raspodjeljenja je aktivno uključiti one koji su inicijatori i u stolnici aktivnosti.

²⁵ U potpunosti uključiti estetske sudjelne osobe s kojima želimo znatično negirati mogućnost nemek djeja, a i sljedeći. Ne vjerujem u nemek djeja. Bilo je prije gotovo stotinu godina govorila Kathre Kofka: Nju volim.

²⁶ ²⁷ Volim raditi male čuda. Malo čuda je vrata poklopa, događaj koji niko ne održuje. Oblikovan je tako da osneća i osjećaj samopostrošavanja, bratstva i jednakoće. (O smislu i značenju poklopa.)

opposed to the dominant middle-class concept of artistic tendency conceived around the authority of a genius.

■ Artistic work created in collaboration, through participation, through group effort, are of equal value as those created by the hand of a single artist. In participatory and documentary work it is important and good to respect completely the taste and aesthetic choices of persons I collaborate with. I feel that it assures the creation of authentic works and traces of existence. (This is a negation of the master-piece.)

5 / pictures 018, 020, 021, 022

In the next three days we all worked together setting up the exhibition. Everyday we had lunch at the gallery.^{20, 21, 22} We had simple Hungarian dishes delivered from the nearby workers' canteen. I insisted on the collective meal at the gallery because I am a firm believer in democracy.^{20, 22}

/ pictures 018, 020

020

Prostor izložbe u galeriji Institut za suvremeno umjetnost, sjever 2000.

The set up of the exhibition in the Institute for Contemporary Art, January 2000



022

Institut za suvremenu umjetnost-Graševinec 2000

Institute for Contemporary Art - Graševinec 2000



²⁰ The general task of enticing communication and understanding between people includes following the course of communication, shaping it, directing it. In that process I am lead by the wish to maximize comprehension, perception and experience not only of those who participate in the project, but mine also.

²¹ Working with people demands the establishing of a good mood while working, this way people are encouraged to join in the activity and thus feel good. The sure way to a good mood is inclusion of those who are usually excluded from such activities.

²² To fully take into consideration the aesthetic opinions of the people I collaborate with means to radically deny the possibility of a master-piece, a genius and the like. I do not believe in master-classes. Käthe Kollwitz said something similar almost a hundred years ago. I love her.

²³ I love making small miracles. A small miracle is a kind of gift, an event no one expects. It is shaped so it strengthens the feelings of self-respect, fraternity and equality. (On the sense and meaning of gifts.)



6
i/like this, too

Videoprojekcija: intervju sa članovima sasakih obitelji. Zadni tekst: dva navoda iz razgovora, jedan hrvatski i jedan mađarski seljak zasi se gotovo istim rečima na učjenju pri otkupu kukuruzu.^{17 18 19 20} Na otoku: fotokopirane knjizice izrađene u suradnji s osobljem Instituta te studentima Poljoprivrednog fakulteta Sveučilišta u Gödöllöu. Knjizice je savjetnik namijenjen malim mađarskim gospodarstvima, a sadrži članke na poljoprivredne i mlijekarska teme.^{21 22 23}

ISKUSTVA I PLODOVI PROJEKTA.

Radeći na izložbi „O mješku i žudima“ upoznale sam potvrđeno probleme svih sasudnika i našu puno ne samo o kreativu i kako ih obrazti, nego i o poljoprivredi i uz nju vezanoj politici. Počela sam razumjeti međudiočasne i povezaneči evropskih integracija i zakonskih usklađivanja, gospodarskog preustroja dviju zemalja i njihovog odnosa prema EU te implikacije inverga prethodnog na restrukturiranje poljoprivrede i mjeđunarodne industrije u zemljama tzv. tranzicije. Postala sam svjedica da će proces prilagodbe evropskim standardima izazvati niz drustvenih promjena i u mome rođnom gradu. Shvativila da će jedna od posljedica evropskih prilagodbi biti nestanak mlijekarica sa zagrebačkim tržnicama, a kako sam velika potomica njihovih anika, odlučila sam pokrenuti inicijativu koja bi zagrebačke mlijekarice, te njihovu tradiciju prodaju sira i vrnjna na gradskim tržnicama, zastitila kao kulturno dobro. U projektu nestalom, kao posljedica te odluke, pragmatični odnosno politički ciljevi još su naglašeni. Namjena mi je bila sve svoje umjetničke i neumjetničke sposobnosti i znanja staviti u službu dokumentiranja mlijekarica i njihova položaja, kao iznimno važnog dijela hrvatske društvene stvarnosti. Pri svemu tome važno mi je bilo jasno političko držanje i uzmjerenje, a ono je građansko i nestranječko. Moj umjetnički žanr je pak realizam. Bocijan.

¹⁷ Ako je opća zadaća uspostaviti i dobiti i opću komunikaciju među sasudnicima žudima, onda je sumu predviđenim umjetničkim djelima proučavanje među sasudnicima prenosiće zaredene informacije sasudnicima tko onda stvarne ljudi političke na sasudni kontekst.

¹⁸ Danas sadržaj dala i proučivši informacije prethar se i uspostavljajući u nezavrsenoj temi za konferenciju raspisati i održati novi plakat.

¹⁹ Drogotvorenje zove raspravljati jutrošnje vještine, učujući zavjeti zrni je moći predstaviti novu sasudnicu, tј. učiniti vidljivim preko toga nezavrsjene deljive sasudnicu. Ali - učenje učenju na učenju je učenje predočujući nešto drugo, tј. temu, onda nezavrseno je možemo učenjati i možemo to nezavrsiti.

²⁰ Upruk mi se da oni najnudnije čuđosti lude da govore što god žele, kada žele. Naupoznati sam s pisanjem što vi i tim - tim u vezi sasudne teme.

²¹ Kako obasnat po čemu je ono što radiš razloz od drugih sasudnica koja se žive slobodno i nezavisi od sasudnica? Čini mi se da oviču u pravom mreži projekt Komisije za sasudnicu nezavrsjene sasudnicu. Ako je moći zadat komunikaciju među sasudnicima, onda je to komunikacija koja se može ne li drugačia, tj. ona komunikacija koja nije motivirana nicom drugim nego slobodnatom odlikom. 29

²² Otvorela mi je bilo stalo biti konzervi. Tako bježim da moje zavjeline ima prenositivne i dugotrajne posljedice. Da će teme biti tako, posljedice da je moja sasudnica produžena na praktično i nesljenečne vredne za lokalnu zajednicu. A da će teme pak biti tako, posljedice je shvatiti artefakti/šljaka dokumente u suradji s žudima na lici mještana i po njihovim stvarnim potrebitama. Ust i jedne stručnjene i uposleno orientirane definicije umjetničkog djela.



6
/picture 023, 084

Video projection: Interviews with the members of the rural families. Wall inscription: Two quotes from the discussions, one Croatian and one Hungarian farmer complain in almost the same words of the blackmail during the state's buying of corn from them.²⁷⁻²⁸⁻²⁹⁻³⁰ On the table: Photocopies of the small publication published in collaboration with the personnel of the Institute and the students of the Agriculture Institute in Gádoló. The publication contains advice for Hungarian small farming households, agriculture and dairy themed articles.²¹⁻²⁸⁻³⁰

THE EXPERIENCES AND THE RESULTS OF THE PROJECT.

Working on the "On Milk and People" I have gotten to know closely the problems of my collaborators, I have also learned a lot not only about cows and the ways of holding them, but about agriculture and the politics that go with it. I have begun monitoring the interrelations and connections of European integration and legislative harmonization, the economic restructuring of the two countries and their relation towards the EU, including the implications of this all to the restructuring of agriculture and dairy industry in the so called transition countries. I became aware that the process of harmonization with European standards will cause numerous changes in society even in the city I live in. I realized that one of the harmonization's consequences will be the disappearance of the milkmaids from Zagreb's markets and as I am a fan of their cheese, I have decided to start an initiative that would protect the Zagreb milkmaids and their tradition of selling cheese and sour cream in the city's markets as a cultural good. The pragmatic and political aims are even more apparent in the project that came from that decision. My intention was to pull all my artistic and non-artistic capabilities into the service of documenting the milkmaids and their position as an incredibly important part of Croatia's social reality. A civic and non-party political attitude and direction was important to me in that matter. My artistic genre is, after all, realism. Social realism.

²⁷ If it is a general task to establish, shape and strengthen communication among real people, then it is the purpose of particular artworks to deepen understanding between people by conveying certain information/content which encourages real people to make real contacts.

²⁸ The relation of the content of the work and public interest reflects in and establishes itself in the relevancy of the topic for a concrete place and particular social group.

²⁹ Enriching public discussion/public opinion/confrontation means to present the public with a new standpoint, which means making the previously unnoticed parts of reality visible. If we manage to influence an established opinion of a certain question/topic, then we can probably influence the reality affiliated with it.

³⁰ I always feel it is best to let people say what they want and how they want it. I always insist on the question: What do you think is important in connection to that particular matter?

³¹ How to explain what makes my work different from other activities that deal with similar or apparently same issues? I think here I should invoke Karin's category of disinterested appreciation. If my task is communication among people, then it is communication that otherwise would not have happened, the one for which no other motive for appearing exists (but free will).

³² I have always cared about being useful. Thus I wish my work to have pragmatic and long term consequences. For it to achieve that, it is necessary that my artistic production becomes directed towards practical and meaningful goals of importance to the local community. And it is necessary to create artifacts/works/documents in collaboration with local people and according to their real needs. (One more socially and practically oriented definition of artwork.)



31. kolovoza 2002. godine na zagrebačkoj tržnici Dolac građanima-prolaznicima besplatno je podijeljeno 160 svježih sira i dupro toliko mješavina.

vršnja. **PRAVILO 1** **PRAVILO 2** **PRAVILO 3** **PRAVILO 4** **PRAVILO 5** Dogodenje upišeno u sklopu Urbanog festivala, izvedeno u suradnji s tri mješovitke koje su radni vježi provale u mreži Dolac, organizirana je Lokalna baza za osjećajivanje kulture [BLOK]. **PRAVILO 6** **PRAVILO 10** **PRAVILO 11** Dok su Marica Šenčić, Katica Blag i Maja Špoljar djele svoje proizvode, nadra skupine Urbanog festivala djelatna je istra o potrebi zaštite mješovitki i poticala građane da se upisu u "Knjigu moći za 22. stoljeće". **PRAVILO 4** **PRAVIL 5** Skupljeno je 227 potpisa građana koji su na taj način dali području inicijativi i predloženom programu. **PRAVILO 9** **PRAVILO 12** Nedja inicijativa postavljala si je za cilj spasiti od izumiranja tradicionalne zamjera mješovitki.

PRAVO I PRAVNO iz Zanimanje je ugođeno novim zakonskim propisima, koji su dio procesa prilagodbe lokalnih zakona evropskim. Budući da mještanice od davnih vremena u gradu Zagrebu ignaju važnu ulogu te uvelike doprinose posebnosti našeg grada, željeli bismo potaknuti potisku odliku koja mještanice proglašava zaštitom tradicionalnog zanimanja. U okviru naše inicijative tijekom 2002.-2003. istražili smo i zabilježili situaciju i potrebu zagrebačkih mještanica te razuđili dalljnjosti na uvid. U prosincu 2003. priredena je izložba i okrugli stol, manja medijska kampanja te je pokrenut web site na kojem su 474 mještanice dozvole svoju osobnu stranicu.

www.githyphnie.org

ETIKA ZA UMIJETNIKE I UMIJETNICE U 12 KRATKIH PRAVILA:

toči tako da se učenici mogu učiti i prepoznavati. U ovim besedama uključuju se i oni koji su učenici učitelja (pri kulturu učenika). O prepoznavanju pesme, oplaćenja pesme, poniranje i akcenat. **PRAVILO 5.** U okviru Realistic dokumentaričkog žanre učenici mogu učiti o svetu i muzici. Neka sam odabri kako će se učiti o svetu i muzici. Prepoznavanje muzičkih instrumenta, kultura i običaji za formu, učiti njihove razlike i sličnosti. Chorus pesme može da uči učenike. Ne poskušavati učenike i vježbu pjevanja da ih zadovolji da prepiše legine po neumnošću. Druge pesme su predviđene za učenje entuzijasta i drugih životnih raznih temi. Učenici učenje i životne obilježje, učenje zdravlja, učenje kulturu svetih i svetih jezika, te učenje održivog razvoja i kulturu demokracije. Teorije za učenje životne generacije obrazujuće životne ape. **PRAVILO 6.** Dati pozicije. Društvo daje učenici razne mogućnosti učenja i razvoja. Ako učenici

Projektna izložba "Sj i vrhac", 2003.

A view of the "Cheese and sour cream" exhibition, 2003.



On the 31st of August 2002 we distributed 160 fresh cheeses and twice as many measures of sour cream to the citizens - passers-by - at Zagreb's market Dolac free of charge. **RULE 1 RULE 2** **RULE 6 RULE 8** The event took place as a part of Urban Festival, realized in collaboration with three milkmaids that have spent their whole working life at the Dolac market, was organized by Local Base for Cultural Refreshment (BLOK). **RULE 5 RULE 10 RULE 11** While Marica Šenecic, Katica Babić and Marija Spoljar distributed their products, a working group of Urban Festival distributed leaflets stating the need to protect the milkmaids and persuade the citizens to sign their name in the "Book of Pleads for the 22nd Century". **RULE 4 RULE 6** In all, 227 signatures of citizens that in that way stated their support for the initiative and proposed program were collected. **RULE 8 RULE 12** Our initiative set as its goal to save the traditional occupation of the milkmaid from disappearance. **RULE 8 RULE 12** The occupation is endangered by new legal regulation that is a part of the process of harmonization of local legislature with European standards. Because the milkmaids have for ages played an important role in the city of Zagreb, and because they greatly contribute to the distinctiveness of our city, we would like to induce a political decision to pronounce the occupation of the milkmaid a protected traditional occupation. As a part of our initiative, in the period during 2002 - 2003 we researched and recorded the situation and location of Zagreb's milkmaids and presented the data to the public. In December 2003 an exhibition and a round table took place, a small-scale media campaign was carried out and a web site was inaugurated with personal pages of 474 milkmaids: www.sjvrhac.hr. **RULE 2 RULE 3 RULE 5 RULE 7 RULE 9**

AN ETHICS FOR ARTISTS IN 12 SHORT RULES: **RULE 1** Through your art/artist/engagement establish, enrich and shape public discussion/understanding/communication of public interest among real people in your surroundings. (Social definition of free and fine art.) **RULE 2** Through your art/artist/engagement find and touch upon topics and problems that are useful, relevant and of interest, public interest that is, on the spot. (The negation of abstract art, in favour of documentary.) **RULE 3** Involve public discussion by attaching new standards to the established perception/opinion. When established opinion is shaken, the respective reality will change. (The obligation of having a critical and independent attitude.) A role or participant and plenum. **RULE 4** Make your art/artist/engagement freely accessible to all. Include in your engagement those who are usually excluded. (For cultural democracy. On the unlimited right of use of all public institutions, surfaces and activities.) **RULE 5** Include those who are you subject into the creative documentary process as much as possible. Let them decide how they will appear and what they will say. Hand over to them the control and responsibility for the form and content of their representation in the work in the greatest possible degree. (Open as much as you can about what you are doing and how you work. Do not present material that the subjects are not satisfied with, or those they are indifferent to. Keep your right to present documentary material of other people to close collaboration with those very people, through their active participation. For democracy and cultural democracy. Also for authentic, credible documentary.) **RULE 6** Give gifts. Create works that relate to the people you work with on a personal level. Then give the people those works as gifts, they are addressed and dedicated to them. Sometimes organize events that strengthen the feeling of intimacy and equality between people you work with. **RULE 7** Create works in places in which artworks are usually not created. Display your work in surroundings in which artworks are usually not displayed. (Also on cultural democracy.) **RULE 8** Create new friends through your art/artist work. (Friendship as the ultimate criterion of evaluating an artwork.) **RULE 9** Do not use public funds for private gain. Use public funds to create artwork that, as those described above, engage here and in the name of public interest, communicate with local communities and engage with them actively, and those that can never be used solely for private purposes or become exclusive private property. (The ethical ontological consequences of public funds and artistic work.) **RULE 10** Take into consideration the people who are subjects of your work, the people you include in your work, relate to them - with their names, state their names and treat them as your equals. (On democracy and cultural democracy.) **RULE 11** Take into consideration fully the social and aesthetic legitimate of the people you work with. Thus considered artworks are of equal value as works of art. (Negation of the masterpiece.) **RULE 12** Your engagement should have real consequences and lead to a permanent change or new situations. In collaboration with the people around you create pragmatic, socially active, easily understood works, discussions and events with truly determined practical courses according to the real needs of the place, time and people. This assumes that you had previously thoroughly researched the location and the people. (On activism.)

Majeutika i sinkronicitet

Razgovor s Borisom Baklom, Shadow Casters

Razgovara Ute Bauer

Kakva je metoda Shadow Casters?

Predložio bih ti nešto. Mislim da bi bilo fantastično kada bismo napravili dva intenzija s istim pitanjima, jedan u pola devet ujutru, jedan u pola devet naveče, jer bi vjerojatno odgovori bili potpuno drugačiji, s obzirom na mogućnost priznaja informacija, a i energije. Sada je pola devet ujutru, na vrhuncu smo jutarnje energije, vrlo smo Jang, mogli bismo trčati i razgovarati - do dvanaest: ta energija gori i onda se počinje spuštati, tada počinje meditativna energija.

Evo, mislim da sam li djelomično odgovorio na pitanje o metodici nača Shadow Castersa. Toj je metodici svojstvena dugotrajna priprema, kako core teama, tako i sudionika koji ulaze u projekt u svakom gradu u kojem taj projekt nastaje; sudionike se postupno upoznaje s prethima igre, a načinom funkcioniranja projekta, postavljaju im se specifična pitanja kako bi oni sami došli do nekakvih rješenja... i onda, malo po malo, oni preuzimaju i grade to pravila... Oni nama postavljaju pitanja i tako zajednički gradimo projekt. U osnovi svega je, dakle, poslovna vrst majeutike, za koju je odgovoran i core team i novi sudionici. Sed smo prekocili uvod; dođi smo in medies res...

Kako se ta pitanja konstruiraju: ona se pripremaju unaprijed, ona se prilagođavaju situaciji?

I jedno i drugo. Radili smo u šestim gradovima, od onih malih као što su Ljubljana ili Graz, s nekoliko stotina tisuća stanovnika, do grada koji ima sedam milijuna stanovnika, kao što je New York. Naravno da su pripreme i razmještanja specifična za svaki grad, kao i način problemi koji se tamo javljuju. Rječ je također o vrlo sofisticiranom obliku grupe dinamike, tako sam projekt inicirao ja, sam sam mu dao i nastav, svaki je od dianova core teama koji kontinuirano i manje kontinuirano rade na projektu, donio jedan ogroman "paket" svojih vlastnih radova. Katarina Pejović je, na primjer, dramaturginja i intermedijalna umjetnica koja je imala nekoliko profesionalnih "života": na samom početku karijere, 60-ih godina, surađivala je s nekim rezistorima starije generacije koji su označili jugoslovensku, hrvatsku scenu, poput Ljubilje Ristića ili Roberta Čuljija; potom je radila na većini projekata lokalne frakcije NSK pokreta, Gledališća Sestra Sopiona Nasice i u početnoj fazi Ročedig pilote; 1990-ih i 2000-ih nastupala je u autorskih projekata, poput *Emigranthe*, *Somniuma* ili *Vivala*, potom surađivala s brojnim protagonistima slovenske i europske scene, među kojima koreografima, plesačima i intermedijalnim umjetnicima, kao što su Merko Kočnik, Matjaž Bučar, grupa 42, Mike Heritz, Gérard Couty, te inicijatori i sudionici u čitavom nizu projekata vezanih za kulturnu politiku Slovenije, ali i čitave regije. Mnogi od ovih umjetnika radili su na onom ogromnom, po meni revolucionarnom, projektu hDPO. Radilo se o festivalu semicorporativnih kulturnih formi, kombinacija festivala, workshopa te konstantno vodi in-progress principa, koji se održavao mješav: dana 2000. godine u tri slovenska grada s izmjena predstava i studenata, u organizaciji Egon March instituta i Merka Kočnika, Pina Biotto, talijanska multimedijalna umjetnica i jedna od ko-autorka Shadow Castersa, posvetila je veći dio svog profesionalnog rada istraživanju u raznim mediusredstvima filmskim arhivama; glavni dio njihovih aktivanja su također izvedbe umjetnosti i specifične tehnike konstelanja tijela koje se bave pažnjom i širenjem svjesnosti, uključujući različite pristupe poput body-mind centringa, kontakt improvizacije, tehnike Harve Discrasa, bioenergetskog treninga, rebirthinge, tijela, tijela i tijela te je ta lekštava na sebi svojstveni nadin prilagođiti potrebljima projekta. Nešto drugi ljudi su se mijenjali u tom core teamu, po pravilu oni koji bi bili zaduženi za područje weba tako smo, na primjer, u Zagrebu i Bolonji surađivali sa Cijim, nezajedničkom novomedijom umjetnicom, web dizajnericom i pedagoginjom. Od svoje dvanaestote do osamnaestete godine ona je živjela u cyber cityu, njen je cijeli sustav emocija bio prenesen u virtualni svijet. S osamnaest godina shvatila je da ima tijelo, da je pri tome ženak, a ne kiborg i da postoji neki drugi svijet. Upravo je taj prijelaz iz virtualnog svijeta u fizički svijet, susret s odrastanjem, pubertetom i nadješ, bio fascinantan. Cijeli je taj bazen informacija uključio u projekt Shadow Casters, kao što je je svaki čovjek donio svoj sustav i svoju metacologiju nača. No, zajedničko svim tim sustavima jest princip ili različite tehnike prezentiranja / izrještanja pogleda. To je jedna od tehnika na kojoj se bazira i sav moj rad. Majeutika i izmještanja pogleda: gledati poznato novim očima, nepoznato odnositivati, prepolomljavati. Te su se stvari već manifestno pojavile u, primjerice, mom performansu-instalaciji, Stojnik 1985. godine, koji je bio uprcozen u mom vlastitom staru, u jednom teatarskom ambiju - rječ je bila, dakle, o prepolomljenju izmještanju. No ponid loga, Stojnik je

Boris Balak: Sjedala (Universitet Jemala, 1984./95., premio Boris Balak, Nada Heintz, Tomo Šauč, Goran, Nedela Lubetić, Stanko Jusupović, Iva Agić).

armino: Danko Tončić.



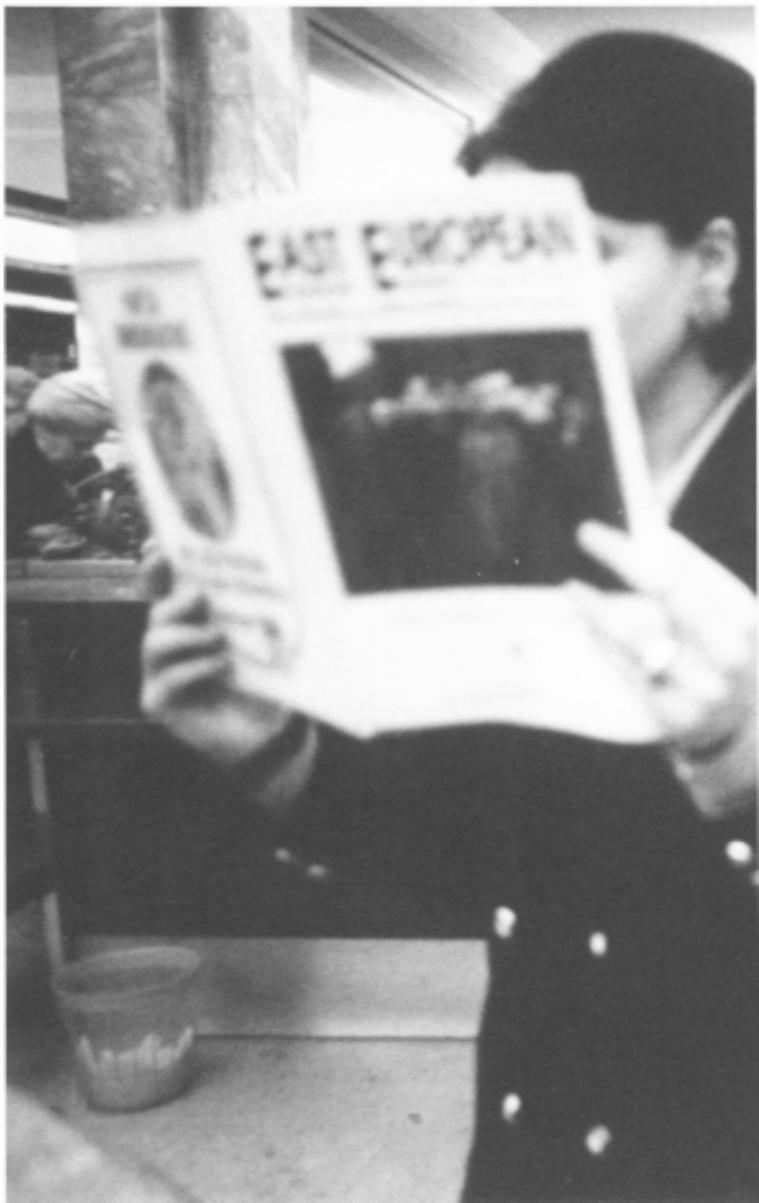
Boris Balak: Sjedala (Dražiblja Gospa, 1984./95., Iva Agić, Boris Balak, Nedela Lubetić).

armino: Danko Tončić.



Bora Bakić: Sjedsta izvorničko banjica, 1964./65.
Natalija Ludečká, Bora Bakić, Tomo Šarić Dejan,
Kosta Hencl.

snimio: Đenčko Tomalić





izazivao i mnogo dublje izmjeljivanje motrišta: pensirao je jednu specifičnu izvezbenu situaciju, koju su neki kritičari doslovno pročitali, te sam ih kažeš morao dementirati. Poslali su da je to privatna isповijest, zato što sam koristio majku, oca i sestru kao likove, a to je bilo stoga što sam znao da je (jedina potrebna identifikacija...) Da bili ljudi upoznati s novom strukturom jezika, s novim kazališnim izrazom, morao sam koristiti poznate elemente, kao što je privatni stan, kao što su likovi majka, oca, sestre. Ljudi se vezuju za njeg majku, ona im stvara bijuju asocijaciju, emociju. U Shadow Castersima, to izmjeljivanje pogleda je ključno. Kada je, na primjer, Cym sudionicom Shadow Castersa objasnjava strukturu hipersetke, izveća ih je iz našeg multimedijalnog laboratorija u park i objašnjava im sladuci travke i griončice, gradeći tako strukturu hipersetke od realnih objekata. U New Yorku smo, pak, surađivali s Morganom Schwartzom, videouručiteljem i predavačem: u Ljubljani je to bila Monika Grah, Internet umjetnica i programerka, jedna od osnivačica raznih cyber prostora i kulturnih prostora u Njemačkoj, koja je surađivala s više platformi i umreženih grupa umjetnika te predavačica na berlinskoj umjetničkoj akademiji; u Beogradu nam se pridružio Vlada Žarić, web dizajner i zadružni koordinator Multimedijalnog centra b2b2. Svetko je donio svoje iskustvo dinamike, ponekad i vrlo komplikacione: na primjer, u Ljubljani se dogodilo da je Monika tražila kontinuiranu evaluaciju koja je normativna za grupne dinamike klasičnog tipa, koje mi tek sad učimo u Hrvatskoj - napotjedivanje, transparentnost itd. Kod Shadow Castersa to se ne može učiti, takstivno primijeniti, zato što se ponekad radi s potpuno novim stvarima i neki su od nas isak odgovornij od drugih. Uhutar cijele te grupne dinamike neki su od nas donijeli novac, izvrili sve pripreme, odgovorni smo prema svim drugim segmentima moći, vlasti, ali i vlastitom iskustvu i, shodno tome, imamo drugačiji uvid u projekt.

Kakav je bio odnos između vas koji ste "donijeli projekt" i onih koji su u njemu, recimo, "sudjelovali"?
Prvi susret između nas i sudionika bio bi po pravilu "zdravstveni" tako da bi se, ved ne priom reči, počela graditi izvezbeni, performenski situacija i činjenice. Drugim rječima, tijekom radia na Shadow Castersima mi svaku i dočelovo svaku situaciju tretiramo kao izvezbenu, kao kreativni čin; dečače, nastojimo generirati situacije u kojima su tek pojedine stvari kontrolirane, a ostale stvari preustavljene to grupnoj dinamici koja će provesti i izmjeniti novu situaciju. U početku, kad predstavimo projekt, mi iz core teame smo u prednjoj jer znamo više, ali kasnije se to mijenja i to oviši, naravno, i o grupi: neke grupe su hrabrije, neke imaju veću moć konzervacije, drugu mogućnost izmjene podataka. Pri osnivanju grupe u Bologni bio je organiziran u samom renesansiranom središtu grada, u počev renesansnom dvoranu, prepunom egzotične robe, posvuda tepici, lonci iz Afrike, Azije, različiti instrumenti. Jedna im je gospođa začuljila dobrodošlicu i polazila ih kako se stepenica idu gore, na galeriju, gdje smo uvedli jedan turski karapeš i jastucima i u heanom... Pri prvom susretu umjetnika su dočili neke osnovne podatke, pravila, informacije o tome gdje će živjeti... Ved nekton dva-ti dana grupe je nama počela postavljati pravila. Recimo, jedna grupa nai je, nizom poruka, dovela do stanja u kojem su živjeti, tim nam je ponukala komplikatno akroscenografsko kretanje kroz stan i pri tom nas cijelo utjeljeno animala s varšnjim beljkama, a da mi toga nismo bili svjesci. Poslije smo taj materijal zajednički prodiskutirali i montirali.

U New Yorku smo, pak, trećeg dana radila imali dramatičnu situaciju - krajnje nadzrčno čitanje zadanih pravila: zajednička vježba određivala je da se sudionici podijele u manje grupe te da jedan vodi kroz grad s određenom namjerom, gradeći neku strukturu ili čak i priču, a drugi prat, dok jedan od članova core teame promatra cijelu situaciju: jedan je, dekje, svjedok, a drugi je neka vrsta cicerone, što bi rekao Krička - to je bila osnovna forma. Tako se jedan sudionik odušio na potragu za mjestima gdje živi i radi Woody Allen; neki su svom priču htjeli ispričati kontaci grad kao akroscenografiju, a drugi su jude ispričali i stvarali u, između ostalog, podizamjeljivo je i pitanje odgovornosti od riječnog statusa kao Rumunju u Americi, za cijeli je dolazak garantirao sam guverner države New York, do temeljnih pitanja odnosa etike i estetike. To je ista vrst etičko-estetskog pitanja као da Jerry Holzer, kada je iskala rečenice na naslovnicu njemačkih novina Süddeutsche Zeitung tirkom lobio pomerljancima s krvju bosanskih žena. Za koga je ona to, zapravo, radila: za sebe, za svoju tačniju ili za bosansko zero? Ja bih rekao: za svoju tačniju. Drugo, ono na čemu inicijativu u Shadow Castersima jest da se što manje kućne priljage činise u projekt. Maria je, naime, svu ideju imala prije no što je došla u New York i ušla u Shadow Casters. Poslije te svade takva joj se greška nikad više nije dogodila i ona je postala jedan od najdragocjenijih i najinspirativnijih suradnika koja smo ikada imali u Shadow Castersima. One je, kroz diskusiju s ostalima, shvatila da je nepravila nešto što je prekorakovalo njena prava.

Ne znam zašto bi to riječno pitanje bilo tako problematično. Američka percepcija svijeta, po kojoj svijet sede doček setu i granice Amerike, potpuno je nevjerojatna. U jednom se Oprah showu govorilo o pružanju psihološke pomoći ljudima usred npr. Texasa, koji su se bojali izći iz svojih kuća od straha od bombardiranja poslije pada Twinsta. O čemu mi pišete?
Marija je govorila i svojom skojom potvrdila upravo ovo što je govorila o Oprah Showu. Det ču ti dva primjera. Sjećaš li se s kad je Martić bombardirao Zagreb? ...ne...

Ti se ne sjecaju nekih događaja iz recenje povijesti, i to bio vlastite, ali znači nešto što je bilo toliko spektakularno. Bio sam u Italiji kada su se ručili Tivinski, Katarina me je bila nazvala iz Beograda i rekla da je počeo traci svjetski rat. Gledali smo sve to u direktnom prijenosu na televiziji...

Jedan od umjetnika koji je aplicirao za SC u New Yorku, Oliver Gambala, koji na žalost nije došao u New York, napravio je video na dan 11. 09. 2001. U trenutku kad se to dogodilo u New Yorku, bio je uveden avionski planin u birmu, i tomo je čuo prvu vijest o nekakoj nesreći u New Yorku. Zatim je snimao kako on i prijateljica traže radio ili televizijsku stanicu po kavama u birmu da čuju što se zapravo dogodilo. Taj je video bio fenomenalan: oni jure po birmi, oblače neka košma u kojima sjede ljudi kojima je to sve doleko i nezadu. U New Yorku je to ipak nešto drugo...

Uvijek je to ipak nešto drugo...

...ali zista ne možeći da je Vukovaru i pitati: "Jo, pa goće vam je onaj vodotoran?" pogotovo zato što ti tada iskli i nekini do kraja, jer računali da si umjetnik po četiri se izvudi. Njusorantina je NY Vukovar. Mi smo prodiskutirali sve to. Ja sam bio protiv jer sam smatradio da ta akcija, ta ideja nije bila inspirirana radom s catalim (judine temo u New Yorku i NY-om sada i ovdje, nego je ona to donijela u kofetu, formulišala je tu ideju prije dolaska. Čitava prva tri dana problem s tom umjetnicicom je bio u tome da je ona vodila svoje ideje iz kofena i nije dozvoljavala interakciju.

Ono što je bilo u Shadow Castersima upravo je interakcija i kolektivna dinamika koja je naravno (uvijek) bilo komplikaciona. No, svi smo mi iz core teama imali, u većoj ili manjoj mjeri, dolicaju s likuštvom situacionista i psihogeografa i svim ostalim srodnim likuštvima.

Osake, ako je grupna dinamika bima stvar, ako je inistiranje na nekakvom grupnom autoritetu bilo, ako je stvar u razmjeni likušta, ako je Shadow Casters svojevrsni politički projekt koji inistira na procesu, a ne na produktu i tako daleko, onda su te stvari bime i svaki umjetnik u takvom redu mora modi donositi odluke za koje je u stanju preuzeti odgovornost i mora modi predviđati posljedice za ostale sudionike projekta.

U redu, s time se potpuno sladi...

Ona je, na neki način, fulnsa jer je postavljala druge u poziciju u koju sebe nije stavila, nije riskirala. Ono što mi trazimo u Shadow Castersima jest dramaturgija visokog rizika. Sam sebe dovodio u rizik, kao što dovodio u neki nekog pozajtca, gledača, kolegina krajnjeg prizvoda. To je, možda, ono što sam ja, od svih članova core teama, donio u najvećoj mjeri: ja inistiram na uključivanju klasične zaštite mreže. Devedeset i devet posto umjetnika funkcioniše uz pomoći te mreže. Oni možda nade riskantne stvari, prepustaju mi, ali stalno imaju tu zaštitnu mrežu koja se zove umjetnost. U Shadow Castersima, barem šezdeset posto stvari koje se događaju nemaju nikakve zaštite mreže koja indicira da je riječ o umjetnosti. U tom su pogledu Shadow Castersi srodnici projektu Sjedbe štovatelje banaka.

Riječ je o riziku performansa koji su se održavali tijekom 1994. i 1995. u bankama Zagreba, bez prethodne najave da će se netko dogoditi. U projektu su sudjelovali: Nadača Hewitt, Nataša Lušetić, Bla Agotić, Stanko Jurbić, Tomo Šarić Grgić, Katarina Blačić, Aleksandar Aleiv i ja. Temeljni princip funkcioniiranja štovatelja bio je bude in / bude out: postoji izvedbenična situacija, situacija koja se progovara, koja se uvrštuje, ona je transparentna, ona je vidljiva, nešto se događa u njoj, koreografski je razrađena. Uvijek mi, naravno, nadi o koreografiji koja je posuđena iz realne situacije: stajanje u redu, isplavljanje čekova, a potom o radu na vidljivosti te koreografije: recimo, usporavanje gesti ili kombinacija jedne geste koja je vrlo klasična, prihvajaju u banci i jedne čudne geste, i tako daleko... U jednom trenutku vidljivost izvedbenog postane tako prepoznatljiv. Na primjer: stajanje u redu, kad smo vjerojatno poprimili pokret čekova ispred nas. Sve to, na neki način, funkcionišamo kao osoba pred nama; kad ona pogleda, pogledamo i mi, nadi se o činjenici efektu usporavanja.

Sjedba štovatelje Banaka je, na neki način, bio manifest, politički projekt. On se događao u društву u kojem je vać sve bilo polakođeno. Ljudi su hapali, palili su zgrade, to nije imao nikakve veze ni s nacionalnim, ni s političkim, nego prveratstvo s pljačkom, a golemom bezjom ljudi da opljačkaju druge ljudje. Bez obzira jesu li to radili Srbi ili Hrvati, to je bila želja za pljačkom. Dok je Hrvatska bila napadnuti izvana, ovi lažni rodomi su je napali iznutra. Deku su bil na frontu, branili su s totalno suđudom bezjom da postanu heroji, kao što, na neki način, evi mi želimo biti heroji. I tad se nadeli u prilič da ti za to vrijeme netko ubije momku, okrada stan... A upravo su banke sonisale tu pljačku, one su pomogle Tuđmanu, HDZ-u i cijeloj tom bandi da nisu poznate, one su davalci, primjerice, po trinest hipoteke! Zagrebačka banka u kojoj smo izvodili je tajna trenerica hipoteke jednom jedinom poduzeću. To je nemoguće, tko kao gradanin ne možeći dobiti na svoj vlasti stan nijednu hipoteku ako nešto nije u redu. Znači, tim judinom iz vlasti je bilo omoguđeno da opljačkaju državu. Žena jednog našeg velikodostojnika je, kao vila stubenica jedne službe na Radio Zagrebu, trgovala križevi s laničima svojih kolegica, a kasnije je sjedila u prijem redu katedrale i izlazila Stepinčev grob.

Podjedan su da sjedba štovatelje Banaka nastaje devedeset devetna godine. U jedu smo naši, u doba najvrjednije situacije u Hrvatskoj, kada se umjetnici stalno žele da im HDZ ne daje novac, da nema publike, da nema ničega, da kritika ne želi prasti o drugačijim stvarima, a i sami umjetnici se ne učuduju, budimo iskreni, kao ni dan-danas, izgovoriti određene recenčice. Meni su se ljudi dali od stola kad sam devedeset godina govorio da ovo nije moja Hrvatska, i to iz stroha, a ne zbog toga što nisu mislili isto što i ja. I sad mi nadimo taj projekt u bankama koja su sjedštva modi, koje su crkve novog vjerskog voda, tog pljačkata, tog lopova. Jedna od skica unutar performansa je, recimo, bila crkavica: ja sam u bankama što mijenjam Titov znak na Tuđmanov iste vrijednosti. Službenice su gotovo pljačkale od straha, nisu znale kako reagirati u takvoj situaciji. Radi li se o vici ili o ozbiljnoj stvari? S druge strane, cijeli je projekt isječao ljubav: mi smo obožavatelji banaka, mi štujemo lici. Gle, ja sam jedan od osnivača Antiratne kampanje Hrvatska, pisao sam za Aržan, znam koja se vrsta društvene

pa, ako hoćeš, političke izolacije veže uz takav rad. Ti hoćeš istinu, kažeš "Menčep je kriminalac", kažeš "Tudman je lopov", i stog ti se časa zatvoren sva vrata. Ne samo da ne možeš napraviti neka stvari - možda i možeš, možda da ti i dati neke novce da bar isti - ali istog je časa koje počinje deljenje zavjetnicu, stavljen si u određenu ladju i imas određenu etiku, kao na primjer Pušovski. Pušovski napravio film o Lori, ali on već ima toliko etiku da mu ljudi ne vjeruju. Strahovito je teliko nekomu koji ima etiku čoveka koji nije za Hrvatsku objesjeni nekom drugom, običnom čovjeku da je to što radi dobro za Hrvatsku, da je to kozlino, da je to srdi neđega što može spasiti ovu zemlju i spasi ono što je ostateo od nje - a nije baš puno ostateo, je li? Prva ideja za ovaj projekt - Občzvratelji Hrvatskog sabora - bila je da radimo rituale oko Hrvatskog sabora, da ljubimo zgradu sabora, da imamo slike Seksa... Da se bavimo totalnom parafizacijom, da ti ritusi ne možeš ništa, a da, zapravo, s druge strane, svima tom gestom govoriti: "Ljudi, ovi su ljudi lopovi, ovi su ljudi kriminalci...". A nemate zatljive mreže? Kad je poljica dozvolila u banku, oni koji su je pozvali rekli su: "Ovi ljudi netko rade u banki!" - "Što rade?" - "Nemamo pojmat imaju lažni novac!" A taj lažni novac koji smo imali, bila je jedna novčanica 5 puta veća ili 5 puta manja od prave i samo s jedne strane fotokopirana. A poljaca prši: "Pa, je li to taj novac koji pokupljuju protut?!" A direktorica banke, koja je inače poznata u vezi s pronevjerenim djeđnjim fondovima i kao prijateljica predsjednikove žene, reče: "Znam ja šta je njih posao!". Nema publike nije trebala, mi smo uvijek imali publiku. Razgovorao sam jednom s Deliborom Forecem koji je namjeravao pisati o tome. Na zatlost nije reo sam mu objasnil da ga ne mogu pozvati na izvedbu. Nikad nismo zvali nijednog kritičara. To je bio stav. Ako želite o tome pisati, pišite o tome na osnovu koncepta. Možete razgovarati s nama, možete vidjeti fotografije, video, možete sve, ali ne možete gledati - osim ako niste službeni prolaznik - baš zbog toga što inače ne pišete o tim stvarima, zato što inače ne znate pisati o tim stvarima, zbog toga što taj projekt bez funkcionalnosti autohton i ismodostan. Ne treba mi kritika, ne treba mi načaja, ne treba mi prostor. Kostimi koje smo imali bili su od konfekcije Nik i Vesna. Dobili smo sponzori! Obuća je bila cipele... sve je bilo moguće. I to u doba totalnog raka, u kojemu su se svi oprimisivali da je nemoguće raditi, da manju ljetjeti, možda su ti čoveka u čitavoj Hrvatskoj mogli reći da nesto ozbiljno rade. Sve što je tada funkcionalisalo u artu u Hrvatskoj, funkcionalisalo je uglavnom zahvaljujući Ohrenenom društvu.

Kako ste uspjeli dobiti sponzorstvo?

Ispratio sam sponzorima sve što radimo, ali nisam govorio gdje će se stvar dogoditi, tako da je izgledalo kao da radimo u kazalištu. Govorili smo im da će tekstovi o tome biti objavljani u časopisima... Već same nabećka stvari bila je cijeli jedan performans. A miško nas nije direktno finansirao. Probe smo imali u Makronici. Makronica je tada bila u zgradni Mladoševi, preko puta Gunduliceve. S njima sam već godinama prije surađivao... Radio sam tam i kao kuhančića, a osim toga Željko Pejč je bio jedan od najaktivnijih suosnivača Antrenirane kampanje Hrvatske.

No, da se natim na samu Sjedbu: u trenutku kada izvedbeni situaciji u banci počinje jako prepoznavljiva, one nestane, samo ide u dissolue, u fad out, i ti više ne znaš je li to stvarno. Postoji stanovit Twilight Zone očajanja, pitati se jesli li to doista vido. Sve to iskustvo se, naravno, kasnije prenijelo i u Shadow Casters.

Svaki i najmanji dio projekta Sledbe bio je osmislijen iz osnovne ideje i dodavao je smisao tom percepтивnom pomaku. Svaka torbalkotka koju smo koristili u performansu bila je različita, a svatko je u svojoj uredi svoj mal prijenosni oftar.

Puno smo radili i s arhitektima, a ekonomistima su nam dolazili održati predavanja što je novac, što je glavnica, što su interesi, zaližba kamata, vrijednost novca. S nama je radila i arhitektica Tanja Lacko, donosila nam je novčna banaka, a mi smo po tim načinima pripremili svaki pojedini performans. Postoj koreografija, na primjer, u kojoj Nataša, Nicole i ja u određenom trenutku sinkrono ispunjavamo nekakav formulir. To je, dakle, jedna vrlo realna situacija, a time da se to dogodilo istovremeno na tri različita mjesto u banci. Poput plesača, radili smo puno na dah, na zvukove, bez glosne jer se neprimarno postavljaju pitanja koordinacije pokreta... To su stvari koje možda ubaciti potpuno neprimjetno jer u takvoj situaciji netko stvarno kažnja, čuje se disanje, ali ti, nakon tri mjeseca rada, naučiš i to upotrebjavši kao znakove. U nekom se trenutku prekida rad na formularu iobjedinjeni bi bilo to da ne znadis ispuniti formulir, odljevajuši ohrenenu torbu i odlazis da nekog šaljera kako bi pratio službenika kako će ispuniti taj formulir, što je vrlo logična situacija, svaki se dan u banci događa da netko ne zna ispuniti formulir. Ali si otvoren torbu ostavljaš gođe si stajao - to je strašna stvar! Ostavlj višestruko vlasništvo u banci, koja je inače zaštiteno već zgradom banke, čuvanom, ostavlj otvoren torbu, pogotovo s tim novčanicama za koje se ne zna jesu li prave ili lažne, to već stvara stanovitost dramsku nešto u banci, lako, naravno, ti dozlaš da log službenika i on, naravno, iznadnja unaprijed pripremljeni tekst: "Da, to morate potpisati, a tu ide datum..."

Ta situacija zatvara, vraćamo se torbama, s time da se da je vraćam do Natašine torbe. Nataša se vraca do torbe Nicole Hewitt, a ona se vraca do moje torbe i nastavljamo kao da se ništa nije dogodilo. To je ludilo, u jednom se trenutku banka počinje vrjeti, miško više ne zna što će dogoditi. S tih par situacija mijenja se percepcija ljudi. Niš im rekao: "Tudman je lopov!" ili "Zivimo u vrijeme materijalizma", nisam direktno govorio nikakve parole, ali si tim pomicanjem percepcije otvarao ljudima mogućnost da vide, da nauče gledati stvari oko sebe.

A kako ste reagirali kad bi vam netko prisao i pitao što radite?

Ti si u banci, radili legitime stvari, to je hroja crkva, radili sve što je dopušteno u takvom prostoru, i u tome i jest stvar. Znali smo o svim bankama toliko da smo mogli upućivati ljudi: na koji Šalter da idu, kako da obave stvari. Naravno, kad netko primjeti što, zapravo, radimo, počne se smjeti... a kada se

službenici počnu smijati, pitaš ih što je smješno. Jednom se dogodilo da je neki čovjek počeo vikati: "Nemojte gledati mene, ja nisam s njima!". Redaći to što radiš na sve stavljaš okvir. I sve odjedanput zbog toga postaje začuđuju. Nešto što ima mal tuk odjednom i nejasno postaje performer unutar okvirke situacija. Jedincut - mislim da su to bili Tomi Šavić-Gecan i Stanko - su samo usporili kretanje i spustili torbe na pod. To je bio jedan muškarac i pao ženu do sebe je li i ona vidjela, pa kad je rekla da nije, on joj je odigrao to što je video. Nakon toga je troje ljudi počelo gledati njega, i tako je počelo površevanje. Onda, na primjer, što se dogodilo u Privrednoj banici kad su nac prvi puta uhapsili. Tad je i Vil Metulja bio prisutan...

Gledao je li je sudjelovao?

Gledao je. Gledao su i Mire Žagar, Ido Von Heiniger, Ivan Marušić Kili, Branka Stiparić, Mladen Blitović... Likovni umjetnici, kultori, konzognati, plesači, ljudi koji se bave time čime se i mi bavimo. Njima smo to pokrenuli; po dvoje - troje ih je moglo prisustvovati. Dogovor je ujvijek bio da se i oni ponosaju kako bi se inače ponašali u banci, da donesu računa... Na primjer, na jednom šalteru otvorili račun, na drugom ga zatvorili; radiš operacije koje su dozvoljene. Tko ti to može zabraniti? Ne postoji zabraniva za takvu stvar.

Na temelju čega su vas onda hapšili?

Nisu nas uhapsili nego su nas privodili, to jest, zvali su nas na informativne razgovore. Stanko je, jednom prikorm, platio netko sa svog računa. Stvarno je trebalo uplatiti netko pa je skoristio tu priliku, kad smo već u banci, da uplati što je trebao. Smršali su nas, policija je dobile detaljan opis svih naših radnji. Zvali su Stanku doma i pitali ga o čemu se radi, pokazivali mu kompletan popis ljudi, opis svake osobe, konzognacije opisane do zadnjeg detalja. U jednom su trenutku shvatili da se netko čudno događa. Nisu znali što; pripremili li se pješčka ili što? Nije to bilo ništa agresivno, ali postrojao je određeni strah s njihove strane. Ja sam otisao na policiju umjetnjaču Stanku, ali nista se nije dogodilo jer nisu znali što bi s nama. U drugom je slučaju bilo puno agresivnije: ta direktorica banke, prijateljica Tudmanove zene, doslovce je vrtilala. Napravila je totalnu paniku, doveća policiju i oni su priveli Nicole i Nataliju jer su one zadnje ostale u banci. Mi, inače, ne ulazimo u svi odjednom, nego jedan po jedan, kad što ljudi normalno idu u banku. Grupa se, zapravo, oformi u banci i onda, nakon nekih četvero deset minuta, izlazimo opet jedan po jedan. Policijski nista znali što bi oni trebali napraviti i na koji bi način napisali prijavu. A direktorica banke je samo vikala "Znamo mi takove, znam da iako stoj uči vlast!". Međutim, nama nikto nije ništa mogao. Projekat je tako i zamolio da ti ne mogu ništa. Nisi napravio nijedan prekršaj, predstava nikad nije najavljena, ne postoji plakat. Ali, to znači da ni za nas nema zaštite.

Znači, ti se ne pavaš da time da radiš umjetnički projekt?

Ako je netko agresivn prema teto, to morao privatno rješiti. Par dana nakon što su nas priveli kao Sjedištu štovatelja banaka, itao sam Trigom banu Jeladiću i zaustavio me čuvar iz banke, te iste Privredne banke, i ispričao se što je pozvao policiju, krije mu je, ali morao je, direktorica je tražila i rekao mi je: "Morat ćemo takve primljivice kao što je ona jednog dana izbaciti iz našeg grada." Naravno da ti nekog tona ne treba kritikati. To je najveća kritika koju ti netko može reći. Čovjek je neto shvatio. Kašnije sam čuo priče ljudi koji su bili u bankama - da je netko čuo da se netko događa; znači, ta je priča ista cijele.

To iškustvo se prenosi i u Shadow Castersu, kao nekakvo iškustvo grupne dinamike, iškustvo projekta koji je nastao velikim ulaganjem grupnog znanja, raznih tehnika. Zapravo radi se o mom stalnom nastojanju da odemr onakaj princip konvencionalne hijerarhije autor-suzdržani i gdje je cilj skupne akcije na kojoj se radi sinergijski rezultat. A i odnos prema autorstvu se razinivo mijenja. Jer kad se zajednički nose tezat, netko je reći iko je koliko ponio. Na primjer, način Sjedišta štovatelja banaka je Stankov nastav. Kad smo Natalija i ja počeli raditi, projekt se zvao Bank and Money Worshippers jer smo tradili loru vani, nadali smo se da ćemo ipak neki novac moći nadati od organizacija koje su bile za civilno društvo. Nismo uspjeli, tako da smo imali, zapravo, engleski nastav BMW - Bank and Money Worshippers, imeli smo i neki prijedlog na hrvatski, ali je bio loš... Stanko ima jako razinjen osjećaj za hrvatski jezik - Sjedište štovatelja banaka, to zvuči jako hrvatski...

Gdje je bio prvi Shadow Casters?

Prvi je bio u Zagrebu. To je grad koji tako dobro poznajem. Za mene je grad svojovrani hipertekst, banika vremena, preator memorije, preostomo-ideociški koncept; znam ideologiju svakog prostora u ovom gradu, znam njegovo sjecanje. To je netko na čemu uvijek inzistram kad radim, čak i u klasičnim teatarskim prostorima. Svaki prostor ima svoju ideologiju, sumu energije što se dogodilo prije, nekakvo svoje sjecanje. Zadnjih sam deset godina proveo gotovo pola vremena vani, pa sam doista i izgubio. Neke su se promjene dogodile, tako da sam se morao prisjetiti, morao sam ga ponovo očivljavati. U projektu je bilo ljudi koji su poznavali Zagreb i koji su nekak zvjezli u Zagrebu, ali više od pola ljudi bilo je izvana i to je davao nevjerojatan novi vid. To je jedna od karakteristika Shadow Castersa kao projekta: imati ljudi koji poznaju grad, koji imaju nekakvo mišljenje o tom gradu i lude koji se po prvi put suočuju s tim gradom. Dači su i jedan primjer kako funkcionišu Shadow Castersi. U Beogradu je u projektu sudjelovala jedna fenomenalna mlada umjetnica, Mijana Boba Stojadinović, koja je inače Beogradanka; po njenim pismima pred početak projekta otkrivala njen nadim razmisljanja i točno vidjela da je to žena koja razumije bit Shadow Castersa; no kada je projekt počeo, došlo je do krije jer joj se gomila novih informacija o njenoj zamjeti, o njenom gradu, od nas kojih smo tamo došli, nije bila

podnoljiva. Pojavila se talitina, nacionalni ponce, strah, sve je u počeo užasno nervirati, a prije svega taj napad drugih kultura na tvoru kulturu koju nisi ni svjestan - jer ti svoje kulture, gotovo po pravilu, nisi svjestan: ti u njoj živiš. Kad te neko nešto pita o tvom gradu, neka stvari ne znali ni izgovori, a sve ih znali, nisi ni svjestan koju ogromnu banku podataka imaju, dok se ne suočiš s tim. Nakon tri - četiri dana reka je da ne može. Osjećao sam da kriza rasne, te nudi smo bili kod nje, ali mi nikad ne idemo za tim...

Kako "bili kod nje"? Niste li svi živjeli zajedno?

Ne, zbi se u različitim stanicima. Prešli su ti objesnili

Važno je spomenuti da mi težimo tome da se konflikt nikad ne zatomišlju, radimo na tome da dođe do eksplikacije konfliktica i preveravanja te konfliktne energije u kreativnu energiju. Ne želimo nekoga štetiti, želimo da taj će izbjeg, želimo totalnu kulinaciju krize zato što smatramo da je konflikt kotač stvar, kao i bolest ili simptomi bolesti koji su znak zdravja tijela koje se bori protiv nečega. Ovaj sam pogled nastojići iz bavljenja financijom, bavljenje tijelom na jedan drugi način. Bilo nam je jasno da se sljedeći dan kriza razbudiće. Nismo znali kako. Sljedeći dan se pojavila u teatru, radili smo u Rixu, s kolegom i reka: "Ja odlazim". Razgovarali smo s njom, zajedno, pojedinačno. Na kraju sam joj rekao da ode proleteti, ona je uzeša koker i otisla. Nakon tega sata se vratila. Tako načinovana, otisla je na Kalemegdan, sjela na klupu i zaspala. Pola sata kasnije probudila se, koker je bio tamno, ljudi su i dalje prolazili, bio je ljeđ, sunčan dan. Ono što ju je mudilo, to izmjeljivanje pogleda na vlastiti svijet koje joj je lupalo na ova vrata ciklusa se natla u Shadow Castersima, sada joj se izmještio - it, točnije rečeno, smještilo u izmjeljivanju - na pravilni, organski način. Ona, naime, nikad u životu nije zaspala u parku, u svom rođnom gradu. To je posebna vrata sinkroniciteta. Mi se u Shadow Castersima intenzivno bavimo principom sinkroniciteta: radimo na izazivanju sinkroniciteta, stvarajući situaciju koja ne možeti nacrtati, ne privati, već koja priziva svojim cijelokupnim aktivnim sudjelovanjem. Situaciju treba modi prečekenu. Evo i jednog izvještajnog primjera sinkroniciteta: u Zagrebu je performer Angelo di Bello bio jedini sudionik s automobilom. Stalno je razvijao lude i stalno se gubio; nije imao nikakvu sposobnost orijentacije. Tako je on cijelu svoju priču unutar Shadow Castersa napravio i u oči gubitkom, kao osoba koja stalno neviđa stvari, ima točan plan, ali se stalno gubi. U svom one-person perfomansu vodio je lude po gradu tako da oni vode njega, ali bi ih isprovođao da se izgube i onda je iz toga situacija, dalje iznastala. Njegova je priča uvjek završavala u nepuštanom ljetom kisu na Tuškanu, u mirkom mračku. S velikom baterijom bi osvijetlio veliko zapušteno platno i s malog diktatora putio zvuk vlasta - kao hommage braći Lumière. Iz kina bi on i njegova pratička stili do ulice i igeli u auto da se vrati u teatar, to jest, na mjesto gdje se događa stvar. Zadnje veberi izvedbe, pred sam početak, razbij je auto. Zatveto se u tramvaj. U auto je bio petero ljudi i ekipa. Nitko im se nije dogodio. Kao da je Angelo cijelo vrijeme, svojom osobom ali i transponiranom pričom o auto i gubitljivim, privrao taj događaj. U Bologni se, pak, dogodila jedna druga stvar, vrio Shadow Casters: jedan je dio ekipe cijelo vrijeme mislio da je cijeli projekt neka vrati čudne prijevare, da je sve izmazano. U stanicima u kojima se živjelo postavljali smo neke čudne predmete na čudna mjesto i, tijekom tih petrajeti ili dvadeset dana radi, oni bi otkrili se predmete, budući da zive u tom stanu. I onda bi ih taj predmet natjerao da proprijetari što je još u tom stanu pravo jer, naravno, s stanovima u kojima oni dolaze su stanovni u kojima ljudi žive, ali s tim posebnim elementima sve se drugo dovodi u pitanje. Na primjer, ta grupa u Bologni je razmisljala o tome jesmo li mi u tom stanu doraditi svaki detalj. Je li svaka fotografija na zidu napravljena za potrebe projekta. Naime, oni su sebi iskonstruirali cijelu priču...

...je li sve to prostor koji može čitati...?

Je li to prostor koji može čitati kao umjetno napravljen ili je to prostor koji čitač zato što nešto u njemu živi? Čitati li stvari život ljudi ili je taj nešto napravio sugestiju, konstrukciju života? Evo još jedne bolognjske priče: nakon jedne vrlo intenzivne probe, jednog jakog performansa treninga i lekcije, dvije umjetnice odlaze u stan I, otključavajući ga, simek klijat. To su ogromne blindirane vrata, unutra su kompjuteri, sva njihova odjeća, to je stan u koj se za per dana morati useliti druga grupa jer su se mijenjali u tim stanicima da bi uvi profili ove stanovnici i da bi ih taj stanovi postigli mjesto radi. Život način, očajno, pitaju što da rade u devet navršav, ne mogu ući u stan. Stavljamo ih u situaciju izbornu - mogu spavati kod jedne članice grupe koja je iz Bologne, što bi značilo da djelomično izlazi iz projekta ili situaciju privremeno nještiti promaćenjem alternativnog smještaja. Nastali smo jedno skladiste naših prijatelja i tamo smo improvizirali prenodište, spavali su na madracima, na kartonskim kutnjama...

Zašto je to skladiste bilo u redu, a pjesparavati u stanu nekoga tko živi u Bologni bi značilo izlazak iz projekta?

Zato što je to privredni stan auditorika projekta. Nema ništa kreativnog u tom rješenju. Odlučili smo se za novu situaciju, ili smo zajedno u prostor koji nikto od nas ne poznaje. Za to vrijeme druga se grupa mimo bavila svojim umjetničkim zadacima, ne znajući ništa o drugim prve grupa. Tako cijeli sljedeći dan oblikujemo kao razmijenu informacija u hipertekstu grada. Sudionici obavljaju svoju putovanju kroz grad, trebaju se nadati u određenom kafiću, restoranu, u rezidžim nezaposlenim dijelovima grada, po jedan u svaka ekipa, i trebaju jedni drugima prenijeti informacije o prethodnoj večeri. Dakle, postoji priznanje sinkroniciteta i onda se postavlja pitanje kako koristiti priku koja se razvije iz novonastale situacije, kako je pretvoriti u novu kreativnu situaciju.

Što se događa s tragovima koji ostaju, sa snimkama, s tonskim zapisima, sa crtežima, s tragovi-

Ima projekta...?

Školski Shadow Casters ima dvije faze. Prva faza je istraživanje, ona je upoznavanje grada, ispitivanje kako funkcionišu timi i kako se ostvarjuje grupna dinamika. Prva faza funkcioniše i kao stvaranje jednog mita, tima koji bi neštočinio drugu fazu. Druga faza je sverstura koja, poput potjere za blagom ili psihogeografskom situacionističkom istraživanju, vodi projektiju u nove i neistražene urbane situacije, u javne i privatne prostore, daje im moći uvid u poziciju mješta i pruža mogućnost intenzivnog sudjelovanja u životu grada.

Publiku, dakle, slijedi tragove koje im umjetnici ostavljaju i svojim odlukama oblikuje vlastitu putovanja, ispreplodjuju svoja osobna rizikova s unaprijed predviđenim situacijama u gradskom krajoliku. Taj materijal se pohranjuje u zasebnici database za stvaranje sljedećih projekata ili prezentacijskog materijala projekta. Dogovor je da se materijal godišnja dana ne koristi u pojedinačne autorske svrhe. Nakon toga umjetnici raspaljuju i materijalom i gotovim presevdrom projekta.

Je li to obilježeno kao projekt Shadow Casters u kasnijoj upotrebi?

Da, naravno. Ti pojedinačni projekti bi trebali imati oznaku da su napravljeni u okviru projekta Shadow Casters, ali to su i autorski projekti Žane Hanove, Nataše Radović... ljudi koji su radili na projektu i koji su iz tog materijala kasnije napravili inove projekte. Pablo Assumpcao je, recimo, napravio ogroman projekt u Brazilu - istraživanje jednog grada na osnovi Shadow Castersa - i svojevojno je naveo da je projekt napravio "zahvaljujući Shadow Castersima". Kad sastavljamo ekipu za novi grad, cijekupno e-mail korespondencija uvijek ide u boc-u svim novim suradnicima. Oni se ne uključuju u konverziju prije negoli projekt krene, ali daju nam savjete, kontroliraju situaciju.

Od dosadašnjeg materijala Shadow Casters tražimo prethodno pripremamo novu video prezentaciju projekta, a napraviti ćemo i DVD u različitim filmovima za svaki grad. Takođe radimo i na knjizi koja bi trebala izaći sredinom sljedeće godine, u suradnji s Uredom za društveno planiranje i razvoj grada. Vec smo napravili strukturu. Osim što postoji zvučni i video materijal, postoji i fotografija i fotografije: nasme, svaka kuća u kojoj smo radili u svakom od gradova ima svoj posebni dnevnik. Ti dnevnički su zaštitni umjetnički objekti. To su knjige koje su igre, debele teke izrezbarjenih stranica, ispisani dnevnički, umjetnici su u njih upisivali snove, vježbe, pa i radne određce, jer nakon određenog vremena i sami počinju raditi u stanu, izmišljajući vježbe jedni za druge. A kada raspaljuju stanove, zadatak im je pripremiti stan za novu ekipu.

Mogu ga izrežlati...

Mogu ga izrežlati kako god hoće. Zadnji dan odlaska nadili su neku vrstu rituala opraštjanja od stana - ako žele mogu niti zvati - ako ne, ne moraju. Na primjer, u Zagrebu u vili Paukar napravili su fenomenalnu predstavu, bilaču što je nijemo u potpunosti snimlji. Napravili su performans koji kreće izvana, a nama su naključno poslali posjetom SNS kad budemo blizu kuće. Kad smo se pristigli kući, ona je svjetjila na različite načine, vrata su se otvarala, prozori, čuši su se glosovi iz kuće koji te dozvaju; zatim se penjeli na brdo iza kuće, tamo pored kupe stoje natpis "sjedite", srednje pored klape, gledali; ta kuća ima to bilo odmah išla tako da je cijela transparentna: sjedili na brdu i vidje sve sobe, kuća ima dva kotača sene na ne počeli doigrati po tim kotačima. Nakon toga se sve pogasio, čuo se glas: "uđite unutra", uđi smo unutra, vodili su nas, zatvorili su nam oči... Napravili su kompletan ritual opraštjanja od zgrade kroz predstavu.

Vi ste selektirali timove?

Mi smo selektirali, mi smo stali materijale i ostalim stariim Shadow Castersima, ali na kraju bi core team napravio završni odbor. U svakom smo gradu ljudi iz dočasnog grada uvijek viđaju prije svih ostalih. Njima je uvijek najteže. Lako je nakon što dođe izvana, bio dočas u Europe u New York i odredio je da se sljedećih 25 dana posveti projektu. Kako ćeš si svoj privatni život sprječiti da ne prodre u to, kako ćeš učiniti da ne ugrožavaš ni tebe, ni sve ostale. To će izmještjanje pogleda za tebe biti puno agresivnije jer ti imas zadani u blisku privatnu situaciju. Tvoja je situacija jasna, neke stvari u svojoj svakodnevnici propuknju zato što ti se dogodilo nešto što te je na to natjeralo, ali uglavnom ih ne propuknju jer su one inamnenne tebi, 5 neizportanje završet će ugao i odlaziš u tom smjeru...

All to je sada najinteresantnija pozicija...

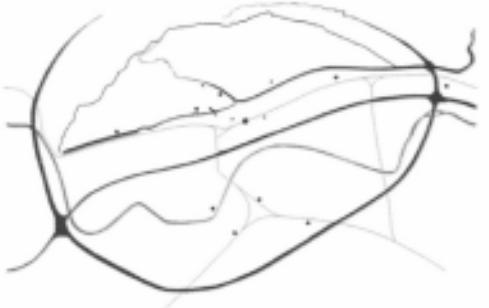
Po još, ali je i tako opasne...

Opatna je, ali to je upravo ta situacija u kojoj ne možeš prepoznati gdje je povučena crta, gdje se radi o projektu, a gdje o onom što projekt nije i što uopće znači ta razlika...

U Shadow Castersima ti, kao sudionici, moraš sve kontrolirati, svaku situaciju. Trebali smo da sudionici vode evidenciju o svemu, jedni o drugima, o sebi samima, o načinu na koji osvajaju prostor ostavljanjem tragova. U Zagrebu je jednici sudionici u gradu sve to bilo suvile; povrh toga joj je i teta umrla pa je morala idi na sprovođenje. Teko je ona, nakon tri dana, izšla iz projekta. Onda se nakon dva dana htjela opet vratiti, ali više nije mogla jer je projekt prešao odmakao.

Imali li ti pravo, ja li to predviđeno u projektu da ti i svoj život unesuš u projekt ili se ponosaš, kao da si ti...

...goš...



Druga faza Shadow Castersa temelji se na stvaranju dinamičnog protorno-menjenog sustava u jednom određenom gradu. Ustakom u sustava, podesitiće Shadow Castersa započinje uvođenje novih mreža tragača redovno u svi delovi grada. U vježbi zagraditi Shadow Castersa - kako prikazuje ova shema - u sastavu se moglo ukratko pre uzstićem "zajednica" podesiti redovni likovni učionica u jednu od šest mogućih "tragača-pušnjaka". Plemeniti ovog sustava u Zagrebu činito je 68 punktova - nešto u gradu - što bi bilo još i pričula i gdje se odvija - konceptualna strukturalna situacija u kojoj prevedeće će ući predstavne konceptualne i intermedijalne grada, a rima su sudjelujući suradnici i autor Shadow Castersa u stvaranju pozlaćene, te u svim kojima su postali ili bivajući mogli biti vlastiti se imenici, pa tako i svi predstavniči Shadow Castersa. Oni su podesiti povezati razne teme, a taj je na inventari, red inovativnim primicima u skladu s IR "zajednica" posjeduje mješavini kultura, što je sastavni dio i više "proba". Na tim se međutim povezati odobravati s avionom časopisom vježbama. Hodočašće je, kada nadaju povezati "tragač-pušnjak", novu variju i njegove/uglavini ciljkama. Svakla predstava razvijena i na zagraditi Shadow Castersa tragači a od 10 do 200 je zvjezda preko 100. Oprem je sastavljena 118 obnovi Školskim dnevnikom, što znači da su sve pušnjaci mogli po svaku želju prekrenuti i nastaviti svoje putovanje i na taj način dobiti novi red inovativnih i raznovrsnih mogućih putovanja i u svim vježbama dočekujući kroz vježbu "zajednica". Kao putovanje Dva sastava kralj i jedan nezadovoljni putovanjem prihvataju mogućnost putovanja, naredi, mogu nastaviti putovanju u "tragač-pušnjak". Šakha stvaraju prema novim vježbama "tragač-pušnjak". Shadow Casters, a poslije na mrežu se potom, kad god to potrebne, "vlasti" u sastavu.

U Zagrebu, u tom gradu, smješti se otoci na aprovod zvoca tebe?

Smješ, narančivo da smješ, možeš pozvati i sve ostale Shadow Castersa. Tu situaciju možeš uključiti u projekt, jer to i jest među situaciju, ali ona to nije moglo jer je bilo pretnio u smislu poznavanja principa i mogućnosti njihovog primjenjivanja. I za nes je bilo pretnio jer je to bilo prvi put da smo radili Shadow Casters, ni mi nismo očekivali tu vrstu konfliktu. U ostalim gradovima niko nije odustao, iako je bilo raznih drugih problema.

Problemi grupne dinamike su, s jedne strane, vezani za pitanje autoriteta, za pitanje podjele odgovornosti, ali i za pitanje zajedničkog jezika - i umjetničkog i lingvističkog. Kada radiš s međunarodnim grupom ljudi, trudi se napraviti nekakvu demokratičnu podjelu jezika: tako, na primjer, kada radiš u Italiji, gdje ipak veća grupa ljudi zna talijanski, talijanski se i govori puno, ali

kada su bili svi pravni, engleski je lingua franca, kao nekakao latinski. To je u Shadow Castersima funkcionišalo jako dobro sve do New Yorka, gdje se dogodio obrat. Po prvi put se dogodilo da je većini ljudi koji je radio na projektu engleski bio materinski jezik, a engleski za izvorne govornike nije lingua franca. Pobali su nam brojni zanosi, padače, glagole, nisu se mogli osloboditi troga, pogotovo zato što većina njih nikada nije ni živjela u Ameriku ili Englesku. A i budući da je u novome ni jedan drugi strani jezik, nemaju situativu druga kultura, bez obzira što su to vrlo čovjekovi ljudi i umjetnici. Pitanje druge kulture je vrlo bitan element u takvim međunarodnim projektima koji ciljuju na promjenu razmještajima o umjetnosti, razmještajima o zajedničkom djelovanju i razmještajima o svjetu. Kad izgovoriš kruh stvar na engleskom zbog toga što ti je to logično, jer ti je zapravo stalno prevoditi, neki Amerikanac ili Englez koji govori francuski ili talijanski će te na neki način razmijestiti, dok onaj koji ne govori niti jedan drugi jezik neće, on je totalno izložen, a to neznanje vodi u agresiju. Dolazi do velikog straha i postavlja se pitanje koji je zapravo cilj tvog izlaganja jer ti govorиш o nekim sinkronicitetima, o univerzalitetu, o nedjeljivosti iskustva, o prizivanju situacija, mreža o mejeutici. A u nekim situacijama ne možeš biti potpuno transparentan, jer kada bi ti mogao, predlažeš bi, radio bi taočki, a ne praktični rad. U Shadow Castersima sve predstavljaju su izvedbeni forme, mini predstave. To što se dogodilo u New Yorku, bilo nam je vežmo iskustvo koje cemo ubudno morati utesi u obzir pri redu na Shadow Castersima - npr. sada kad pripremamo Wolmer. Da sada je bilo možda najveće dvoja ljudi s engleskom govornom području u grupi i bili su to ljudi koji su odigledo imali neku čovjekost i samozaučajnost, ili čistinu, pa nisu emanirali tu vrstu zbrunjenosti, tu vrstu agresije.

Na to se nadovezuju i problemi spojivatelja u grupnoj dinamici. Kad govorimo o gondolama problemima, o problemima različitih energija koje o tome ovise, a to je netko o čemu postoji znanstvena istraživanja, često u nekakvom projektima mreža izbjegavajući ta pitanja iz želje da bismo bili liberalni i politički ko-relnici. Žena su uglavnom ta koje su zmatljivije, koje će lako prati na takve kompleksne projekte poput Shadow Castersa, i ima ih više prijavljenih. Ali ako u određenoj situaciji ima više žena, onda sve ono negativno što nosi ženski rod izlazi na vidljivo, i to je tendencija da se konflikt ne dijelu jer žene se vrlo lako dogovore, one vrlo lako uspostavljaju mrežu, one vrlo lako uspostavljaju zajednički interes, a tamo gdje ga nema, one to vrlo lako zatome, priknu. Muškarci iz tačnije, povijesne prodromosti, autorskih stupnja u konflikt i iz nečlanjenih razloga. Narančivo da govorim o stereotipima koja, kada radiš jedan takav projekt, vrlo lako učavat će. Pokušavam objasniti zato su Shadow Castersi bili i kao socijalni projekt, koji ima neke svoja spin off varijante i mini otvorka koja nisu konzumantske prijede, koja ne uključuju i publikom, nego radi na tome da umjetnici za sebe čuvajuši jedan njen profil, profitor odgovornosti, prostor svijesti o odlikama koje donose, koje donose u odnosu na sebe, na druge lude, na svijet - postaju svjesni koliko je možno to što oni mogu raditi. Zato se bavimo tim stvarima. Žena u grupi problem da uglavnom radije ignoranti nego da stupaju u izražen konflikt, ili u razgovor razlike. U New Yorku gender problem više nije postojao jer smo u tom vremenu u samom odabiru umjetnika ostvarili ravnopravo koje nam olakšava rad, ali tamo se je bio problem s jezikom na koji uopće nismo računali.

Shadow Castersi su, dakle, kompleksna umjetnička metoda, novi demokratiziran sustav umjetnosti, postkonceptualni izvedbeni i intermedijalni projekt, umrežani urbani projekt.

Kako je to iskustvo Shadow Castersa utjecalo na Proces_Grad, jer je li uspješno utjecalo?

Proces_Grad je, zapravo, jedno čovječko bavljenje Kafkom, skupljanje catastafa Kafke. Kafka je i nekako u ostacima, u ogromnoj ostavštini komadica koje ljudi već godinama pokupljaju čitati, pri čemu stalno postoji neštašiva nego tancujuća čitara Kafke, vrlo površno politička. Imao sam tako fotografije američkih predstava Procesa gdje crteži Igra Jozeta K. dok otkriva pljuća bijele maski. Osim toga, godinama smo bili bombardirani tim jednim Kafkom koji je bolesnik, psihički autist, koji je politički nezvestan, ali kao slučajno progovorani o totalitarnizmu... Često se u tumačenju njegovih djela prizivalo totalitarizam, bilo religiozni, bilo ideološki. A tu se zapravo opet radi o istoj priči koju pričamo u

Shadow Castersima, priši o odgovornosti, jer on, Kafka, govori: supstituirat će strah od smrti strahom od diskontrukta. Kafka govori o tome da neši strah od diskontrukta, neši strah od smrti ili strah generalnog, proizvodi sve one kompromise, sve one ustupke lošim novčarima koje dovede do toga da Josef K. bude optužen, ali on je optužen od samog sebe, on je optužan samim tim što je živ. Uhićen u samoga sebe, Proces nije metafora nekakvog određenog sudjelstva sistema Kafka je, istine, bio upućen u sudstvo jer je redio kao odvjetnik u osiguravajućem društvu, to je bila njegova svakodnevnica, ali njega je zanimalo gdje je čovjekova odgovornost u svemu tome, kako čovjek može doći do podatka ili rešenja kada niti ne zna da mu taj podatak nedostaje. On je u svojim djelima shvao lingvističke labirinte i lingvističke kaveze i on prisljiva svoje loške da izgovara određene rečenice; totalitarizam Kafka sadržan je, dakle, u tekstu, sadržan je u tome kako on eksperimentira sa svojim likovima. A radi to tako da ih dovedi do nemoguće situacije i da mu u toj nemogućoj situaciji ne daju pravu informaciju o tome što ga je samo dovelo, tj. uskraćuje mu onu informaciju koja bi mu omogućila da izmjeni svoj pogled, da vidi što mu nedostaje i kako tu situaciju rješiti. To je, zapravo, cto što se sada događa u Americi, ali na jednoj drugoj razini. U Americi imemo posla s nacijom koju su osnovne informacije o sebi i svijetu oduzete, kojoj je možak ispran, i gdje su kriminalci stoljećima na vlasti.

Kafka eksperimentalno upravo s tim što se događa kada ljudima oduzmeš bitnu informaciju o onome što im nedostaje, a oni taj nedostatak ne mogu participirati, i tako ih smješta u situaciju Josefa K. On je uzasno anorganitan, taj Josef K., stavlja pokulava biti duhoviti u situacijama u kojima uopće ne bi trebalo biti, ulazi u konflikte s ljudima koji bi mu mogli pomoći. Kafka postavlja tu situaciju u eksperimentalne uvjete. Čovjek ima trideset godina, nekako njegov rođendan, i na njegov trideset i prvi rođendan će ga ubiti; to je totalna eksperimentacija, a upravo to se zaboravljuje u svojim interpretacijama: bave se jeftinim političkim podmetanjima, a Kafka govori lekajućivo o odgovornosti pojedinca spram društva, spram porodice, spram religije i načina, on prolazi sva vrsta identiteta, neke imanentne, neke posredne. Krenuli smo od Deleuzea i Guattarija jer smo našli na njihovu knjigu o Kafka: Kafka je "Premja misnjom o književnosti". Radi se o književnosti njemačkog jezika unutar češkog govornog područja, a on je još i Židov. To je jedna misnica književnosti, književnost drugoga u drugome. Kafka je pridjev te drugosti na treću, Židov koji piše na njemačkom u Češkoj. Taj konflikt koji su Židovi u Češkoj imali s aprom Čeha i Nijemaca: bili između dva nacionalizma i ne bili nacionalist Židov, Kafka je zaista egzemplaren u tome. Deleuze i Guattari u tom tiskatu o njemačkoj književnosti spominju pritužu u Kafkinim cheminima koju niko nikada ne spominje, a to je San, koju konstruira na kraju predstavice - to je ceim Legende o Zakonu jedni dio Procesa koji je objavljen odvojeno od romana. Također postoje strahovite razlike u izdanju, postoji jedno beogradsko izdanje, jedno sarajevsko izdanje i jedno zagrebačko izdanje i taj je izdanja doista razliku. Mondlog s kojim mi inače zaviravamo glavni korpus predstave gdje lik kada, u beogradskom i sarajevskom izdanju, "Ona ne zna", a u hrvatskom i talijanskom prijevodu to njemačkom originalu, koje sam prevođen, stoji "Ona zna", a to je potpuno mijenjan čitatelj.

U Proces „Gradu“ nemati jednog Josefa K., glumci se izmjenjuju cijelo vrijeme u svim likovima, i to je nastavak na istaknutu Shadow Castersa. Silni smo još dalej, pa se i unutar scena mijenjamo - stalnim promjenama motritelj održavamo kontinuitet i time ističemo hipertekstualitet i Kafkinog djela i naš pristup izvedbenim umjetnostima. S druge strane postoji inspiriranost filmskim izričajem Orsona Wellesa koji je odredio intermedijalni dio projekta. Nativnije je da Proces „Grad“ za nas nije znamen, on ide dalej, imamo još dva dijela koja su puno izazivnije vezana s istaknutom Shadow Casters-a jer će se događati u gradu, na ulicama - bit će to ispreplitanje urbanog hiperteksta i višestoljetnog Kafkinog djela.

Zašto se ta tri dijela nisu simultane dogodila?

Radi danas u Hrvatskoj neku vrstu cijelog istraživačkog katalizatora, ako nemaš infrastrukturu, ako nemaš instituciju koja stoji iz-žebe, gotovo je nemoguće. U početku nisam namjeravao igrati u Procesu, nije mi padalo na pamet da to radim. To je gotovo ohloplena pozicija. Radi se o komplikiranoj strukturi gdje postoji sedam ili osam kamara koje se animuju i monaši ih izrađuju, izmjenjuju svaki komad... Kad koja kamera emira, što emira, predviđa rješenja i ujedno ostvarjuje otvorenu strukturu. Ta se predstava kontinuirano mijenja, ona niti jednom nije bila ista, niti što se tice videnja stvari, niti što se tice igre glumaca, ona se mijenja i u osoba se same. U jednom trenutku radi - da bih ispravio projekt - morao sam ući u predstavu kako bih izmračio povukao sve jer su neki ljudi počeli izlaziti. Sveo sam projekt na nukleus koji se mogao kontrolirati, a to je bilo troje glumaca i dvoje VJ-ja, s tim da sam u zadnji čas nadao još jednog suradnika, Josipa Vukovića, koji je spasio projekt. Rekao sam mu da mi treba čovjek izvora koji će zadržati par dana prije prizvadice s glazbenim proljeti stvari. Da nije u zadnji čas došao poziv Dana hrvatskog filma koji nam je omogućio vidljivost i da nam nekakav konkretni vremenski limit, teško bismo uspjeli završiti projekt. Da ne govorim o drugome i trećem dijelu koji trazi izmjenjivanje kamiona, pretvaranje kamiona u ogromne krevete koji će gođu voći ljudi koji će ležati...

Ali to će se dogoditi?

To će se dogoditi, radimo na tome da se dogodi. S time da je sve to užasno smiješno, pa mi govorimo o projektu koji kosti koliko i dvije kutije šibica. Strahoviti broj talentiranih ljudi u ovom gradu je odustao zbog uvjeta proizvodnje ili su se stavili u nekakve svoje male kontrolirane ladiće.

Što ti mislili kako se to dogodilo?

To je odraz onoga što se dogodilo u političkoj sferi, kao posljedica osjećaja totalne nemoci. Sjećam se kada je krenula cijela konfliktna situacija u Jugoslaviji, u Hrvatskoj, i sve nam se činilo da progresivno mijenjaju ipak prevladava, a onda odjednom shvaćaš da je taj tvój incestuozni krug razumnih ljudi užasno

mal. Mani je od samog početka bilo jasno da će se dogoditi zločin, čak sam ih i sanjao, imao sam noćne more, na dan prije utakmice Dinamo-Crvena Zvezda išao sam u London i sanjao sam klanja, susjedu koji kolju jedni druge. Kad se sve to i dogodilo, kada su crne legije herale po Pekingu, Gospodima i tako dalje, kad su četnici kralj, Arkanović - istog mi je česa bilo jasno i to da ćemo jednog dana ponovno imati vuk za Beograd.

Kao posljedica tog stanja cijeli se niz izvedbenih autora zatvorio u nešto što je vani logično, a to je propitivanje jednog. Mi imamo tu tradiciju u Hrvatskoj, u Jugoslaviji, i s nekim smo stvarima eksperimentirali puno prije nego oni vani, ali to sada ovdje više nije problem; mislim, to nije tema kojom se sada trebamo baviti. U ovom se trenutku moramo baviti konjeringom: shvaćamo, moramo stvoriti nove temelje kontinuiteta.

Reći mi o kritizama u tvom radu?

Ako hocete učestvo u cijelom radu, stalno sebe dovoditi u pitanje. U tom radu, od sredine osamdesetih godina moj je put bio vrlo jasan. Nja bio jednostavan jer sam uglavnom odustao od svoje karijere glumca i redatelja u nekakvom mainstream kvalitetu, i u tom trenutku sam bio apsolutno jedini koji je to napravio. U tom trenutku nije postojao ništa slično. Dajepe: Brezovac je odustajao od svoje alternativne pozicije i pošao studirati na Akademiju da bi dobio legitimat radu. Pošao je asistirati Jovaniću, iz neke ove situacije kretao je u mainstream. "Pozdrav", nisu više postojali, "uglavu" se malo umorila, postojao je relativno dobro ili manje dobro klasično kvalitetu.

Što se vidi učestvo radio tira, jedino što tada postojao jest blagotonakontor Centra za kulturu koji je ti dat prostor i eventualno opremu. Do sredine osamdeset nemali niti festivala koji bi te prikazali; tek u tom trenutku nastaju festivali kao što su Eurokaz, FJAT i drugi.

Nakon odluke da izđem iz mainstream kvalitetu i nastavim u nekakvom svom istraživanju, t. j. da se putujem, kao što bi rekao Guy Debord, "vrkljanju" na običnjem morsu, bilo je jednostavno. S jedne strane radio komercijalne pozicije, animao sam filmove, za televiziju, za radio, snimio sam nekoliko međunarodnih filmskih korporacija, što mi je omogućilo finansijsku neovisnost. Uvijek sam projektirao radio uz pomoć sponzora. Uvijek bježao sam skupljili određeni novac i materijalna sredstva i potom ih u pogovore s produkcijom kudama kao što je to bio CKD, Galerija PM, Galerija SC ili neki Centar za kulturu, ili pak kabinet CKC.

Devedeset i prve godine, sa svim tim ljudjima u Hrvatskoj i Jugoslaviji, zaključio sam da umjetnost koju radim više nema smisla. Činilo mi se to besmislenim spram svega što se dogodalo oko mene - sve je bilo jedna velika lažna predstava; ljudima se mahaće barjakom sa Šahovnicom ili četničkim S, a oboga im se vadio novčanik iz čzape. Vidio sam, s druge strane, kao jedan od osnivača Antitrenutne kampanje Hrvatske, da direktnom političkom akcijom na uspijevaju učiniti dovoljno dobra, koliko bih mogao, da ne uspijevam sprječiti to silno zlo i manipulaciju i počeo sam se baviti drugim političkim radom ili nekakvim političko - socijalnim projektima. Prvo, zapravo, sakupljenjem energije, energije da bih načinio napravio, tako da godinu i pol dana nisam nitišta realizirao u umjetnosti. Nisam otisao ni na jednu kvalitetnu predstavu, ni na jedan film, nitišta. Htio sam se odati od svega toga i bavio sam se isključivo pomaganjem drugim ljudima, direktno ili indirektno, i proučavanjem oblika zdravog života, meditacije, ekologije, prikupljanjem inicijativa za Antitrenutnu kampanju i slično. U međuvremenu mi je postalo jasno da je jedino putem grupne dinamike, umreženja, moguće nešto napraviti te tada nastaju prvi moji projekti koji tako funkcionišu, koji su tada i u evropskom kontekstu novost. Tada te stvari nisu bile tako transparentne kao danas. Nisu bile ni da evropske politike, da ne govorimo da nisu sve svi bili tako proučavane i sofistisirane kao što su danas. Vidio sam kako funkcionišu nevladini sektor u drugim zemljama ili kako funkcionišu mirovni pokreti i humanitarni organizacije po cijelom svijetu. Shvatio sam da kao apsolutni autor Genskumstvenika nemam više šta ponuditi. Nisamio da je mi osobni pogled i dalje specifičan i da on može biti važan dio jedne kolektivne priče.

Iz svog tog promišljanja nastaje 1993. godine projekt koji se sruj u Ryng University u Belgiji, jedna utopijačka vizija, zasnovana na socio-političkoj analizi stanja stvari u svijetu, projekt koji preispituje fenomen identiteta i identifikacije u svjetlu tragedije jugoslavenskih ratova te procesa ujedinjavanja Evrope i pladisa za cativenje novog koncepta shvaćanja, italije manipulacije društva, obitelji, nacije, religije, etnosa, generacija, režaka, službe, škole, ideologije, povijesti i novaca. Potom je tu i Earth Staffeta, u suradnji s Ivanom Momčilovićem, Alešom Kurtonom i Ivanom Čekovićem, planiran u okviru manifestacije Luxembourg Kultura prejstolnica Evrope 1995. koj, na balzici, nije dozvao svoju punu realizaciju. Da jest, bio bi jedan od prvih koji je koristio internet - tada u povodu - i način na koji se danas često koristi, u njegovoj, ujetno nečeno, adolescentskoj fazi: kao medij funkcionalne razmjene mod, znanja i kreativnosti, kao oruđe za stjecanje cijeloglavog učinka u strukturu kolektivnog stvaranja.

Nakon jednogodišnjeg rada na projektima na kojima je surađivalo 30-ak međunarodnih umjetnika, oni bi bili podijeljeni u tri kategorije - ostvaren projekti, licitacija ideja za moguću realizaciju u drugom kontekstu i utopije - i predstavljeni u tri luksemburške dvorce. Paralelno su se odvijale radionice kreativnog života i rada, strukturirane po holističkim i interdisciplinarnim principima, koji će nešto kasnije postati formularom na kojim svog nad zahtjevaju takvi znameniti skole poput briselskog P.A.R.T.B. ili amsterdamskog Daspre. Projekt nije ostvaren zbog toga što luksemburška vlada nije u tom žanru poimljala kulturu vidjela svoj interes i odustala se za jednu klasičniju i reprezentativniju manifestaciju Kultume prejstolnice Evrope.

Shadow Castersi se ne nastavlja na te radove samo kao intermedijni projekt, već i kao metoda. Oni su metoda razmještjanja, a bitan segment Shadow Castersa je odnos prema gradu, gradu kao

hipertekstu, gradu kao baci vremena u povijesnom i doslovnom smislu. Shadow Castersi proučavaju grad kao testar memorije, kao megakompjuter, kao najkomplikiraniji stroj koji je čovjek napravio, u koj je ugrađeno sve čovjekovo iskušće i koji, da bi opstao, funkcioniše po principu kolektivnog kompjutera; ta banca vremena je takoš da može konstantno prodrati u nju i urinuti na posuđuju nečije tude vrijeme.

S jedne strane, cakla, ima metodu, a s druge strane grad koji je fiziki hipertekst, dokument vremena, vremenska struktura. Ako u ovom stanu u kojem sada negovavamo, promjeniti funkcije određenih soba, promjeniti bi vrijeme ljudi koji u njemu žive i rade. Prostor je organiziranje vremena. Kada u jednom pazu napravili slazu gde prema nije bila, nestrukturnala si vrijeme; kada promjenili mjesto dučana, promjenila se koreografija građanina tog kvarta. Moj tekst Nevjiva arhitektura iz 1995. govorio o tome kako urbanisti i arhitekti zapravo koreografiraju grad. Ono što je nema u Shadow Castersima bilo interesantno jest čišćenje urboglja, tajnog jezika koji čovjek upisuje u grad iz svojih iskuštenih supstanci koje pretvara u simbole. To je ono što metoda Shadow Castersa oblikuje: kako vlastim tijelom oblikovati grad, kako na primjer kroz korištenje javnog prijevoza otkriti svoje navike. I za cijelo to vrijeme rada u igri je izražavanje na procesu, istraživanje na tome da stvaraju svijet za djelo, ali samo djelo ne predviđa silom. U proces rada smo uveli i iznenadne metode nove sociologije, pa i Goffmana, i Simmala, sve do Meriante Skala i drugih talijanskih ili američkih sociologa; konstali shadowing- it, na primjer, metode proučavanja takočenje male povijesti; kada novi povijesničari proučavaju povijest određenog razdoblja ne bežeći se direktno velikim dogadjajima, nego proučavaju dnevnike svećenika, heretika i nadovršica, načine za lječivo i odjeću ili šipku na zemlju, te i preko svih tih fragmenta otkrivaju cijelu priču.

Jedno od mojih predavanja Flying Universityja, projekta kojeg sam vodio sa sveučilišta po Beču, bila je povijest Evrope od Drakule do Richarda III., zato što se na primjeru Drakule i Richarda III. može pokazati politička manipulacija povijesnim podacima. I Richard III. i Drakula su bili, povijesno gledano, izuzetno pozitivna ljestvica, ne samo za lokalnu sredinu, za rumunjski ili engleski narod, nego su zaista bili primjer modernih političara, gotovo suverenih; imali su određene karakteristike koje tacaljne vrijeme nije prepoznavao, bili su drugačiji i time su smetali. Richard III. je sklapao mir gdje god je mogao, npr. sklopio je po prvi put mir između Englesa i Škotsa, i u trenutku kada je sklapao mir, engleski ga je parlament - proravniti testamento njegovog brata - izabrao za kralja, on, dakle, nije uzurpirao kraljevstvo kako su kasnije tvrdili Tudori. Taj podatak stoji u knjigama engleskog parlementa. Jer jedino knjige engleskog parlementa Tudori nisu mogli falsificirati. Keinji stav o Richardu III. i Drakuli kao zločinima za pravo je povijesna manipulacija njihovih protivnika, takočenje podbjednika. Ova metoda proučavanja povijesti bila je korištena i u Shadow Castersima. Pri proučavanju grada, takve megastrukture, moraš se baviti i povijesu, ali i dramaturgijom prostora: morali proučavati koje su vrste sadržaja u kolici, a koji vrste u sklopu... .

Kad spominjedi majestiku, sinkronicitet - lako razumijem o čemu se radi - ne vidim zapravo pravo obrazloženje - vidim opis situacije i riječ koja se na to najlepša, ali nedostaje mi ona: mediatorsku rečenicu, definiciju recimo, definiciju koja nije živi primjer - kako bi objasnio sinkronicitete i majestiku, a da ne navodili primjer...

I majestiku i sinkronicitetu možemo ovde gotovo klasično definirati - onako kako bismo to mogli radi u nekoj enciklopediji ili rječniku. Radi se o potrazi za istinom. Majestika je metoda kojom se kroz sočivske cijeloge - zanji koji su koristili razni grubi fizici, među kojima je najpoznatiji Platon - dolazi do stanovnih istina. Obično se kroz pitanja i odgovore ispitivača i ispitivanog dolazi do spoznaje. U Shadow Castersima, majestika nije samo metoda potrage za nekom istinom ili nekom spoznajom; ona je i način komunikacije. Istina se tu, dakle, ne ponuda unutar klasičnog dijalog-a, već se pretvara u neku vrstu unakrsnog ispitivanja gdje se smjer ispitivanja, uloga ispitivanog i ispitnika, broj sugovornika, pa i tema negovana, stalno mijenja. Dapači u Shadow Castersima pojedenje u jedinstvenost avjeta daje nam mogućnost da sve stupe u taj dijalog i da samu situaciju postaže pitanje ili neka fizička akcija bude odgovor. Baš to povjerenje u sve-jednoštvo svijeta dovodi nas i do sinkronicista kojeg tumačim više Jungovske. Radi se o nekoj vrsti neuročisto-psihološkog principa. Jung je bio inspiriran i naišao potvrdile svoje teorije o sinkronicitetima u kvantnoj teoriji fizike i novoj matematici. Mi se na to nadovozužujemo teorijom kacsa i novim pristupima termodynamici i gibensu. Sinkronicitet su smisljene slučajnosti koje se objašnjaju vremensko-prostorskom kontinutetom, ili kao što bi lila Prigobin rekao, "spontano formiranje koherenčnih struktura". U radu Shadow Castersa pokusavamo privati sinkronicitete i shvrti usjete skupnog bivanja u nekom vremensko-prostorskom kontinutetu u kojem su takođe događanja moguća. Ponekad ih prizivajući dovedoci više različitih spoznajno-praktičnih situacija na istu razinu, gotovo da ih izdržimo, a potom sve kreće samo od sebe. Pokušavamo ne kretati od ideje proizvoda ili ideje same, već se prepustiti procesu, osluškati sile i forme koje nam nudi sama stvarnost. Tako se povjerenje u povezanost stvari, sudbinu i spoznaju primjenjuje, a ne samo nudi kao teoriju.

No, i jedno i drugo - posredovanje istine kroz dijalohu formu i neuročisto- posljedični plas u jedinstvenoj stvarnosti - zapravo vodi k izmještanju subjekta i stvaranja povjerenja u drugog i prelijevanje identiteta. Radi se o prepoznavanju sebe u drugome i u drugosi, a i drugog u sebi, te o uspostavljanju jednog širog oblika samospoznaje kroz stalni unutarnji dijalog.

Maieutics & synchronicity

Boris Bakal, *Shadow Casters*, interviewed by Una Bauer

Translated from Croatian by Katarina Pejović

What is the method of *Shadow Casters*?

I would suggest something. I think it would be great to make two interviews with identical questions, one at 8.30AM and the other one at 8.30PM. The answers would most probably be quite different given our ability of managing information as well as energy. Right now, it is 8.30AM: we are at the peak of our morning energy, we are very Yang. We might as well jog and talk - this energy burns until noon and then starts to decline; this is when the meditative energy begins to rise.

Here, I think I gave you at least a partial answer on the method of *Shadow Casters*. This method is distinctive for its extensive and long preparation, which applies both to the members of the core team as well as to the participants who enter the project in each city in which this project takes place: the participants are gradually acquainted with the rules of the game, with the way in which the project functions; they are being asked specific questions so that they themselves would reach certain conclusions or solutions... And so, little by little, they accept and build those rules... They begin to question us - members of the core team. Thus we jointly build the project. What lies in the foundation of all this is a particular kind of maieutics which is the responsibility of both the core team and the new participants.

Now we skipped the introduction and arrived in *medias res*...

How are those questions formulated: are they prepared in advance or they are adapted to the situation?

Both. So far we have worked in six cities of various sizes: from small ones, with a few hundred thousand inhabitants, like Ljubljana or Graz, to a seven-million metropolis like New York. The preparations and the framework are hence specific for each city as are the problems that we encounter there. *Shadow Casters* also comprises a very sophisticated form of group dynamics. Although I initiated the project and named it, each of the core team members who work in a more or less continuous way on the project, has brought with him/her a huge package of his/her own experience, knowledge and work. For instance, Katarina Pejović is a dramaturge and intermedia artist who has had several professional "lives": at the very beginning of her career, she collaborated in the 80s with some of the directors of the older generation that have marked the Yugoslav and Croatian theatre of that time, like Jure Šabić Ristić and Roberto Čuljić; she then worked on the majority of projects of the Theatre of Sisters of Scopion Nasica and on the initial projects of Cosmokinetic Theatre Red Pilot, both theatre fractions of the NSK movement; she authored a number of intermedia projects in the 90s and the first years of this millennium, such as *Enigrafija*, *Sonnarium* or *Vivat*, as well as collaborated with numerous protagonists of Slovenian and European scene, mostly choreographers and intermedia artists, such as Marko Košnik, Matej Buber, 42 platform, XLR, Mike Hertz, Gerardo Cottet, etc. She also initiated and collaborated on a whole range of projects related to the cultural policy of Slovenia as well as of the whole region. Many of the artists mentioned have participated in the making of the Immense project nEXPO that I consider revolutionary. It was a Festival of Self-Organised Cultural Forms organised in 2000 by Marko Košnik and Egon March Institute, a combination of festival, workshops and a permanent work-in-progress principle, where for a month three large groups of artists, lectures and students rotated between three Slovenian cities. On the other hand, Pine Biotto, Italian multimedia artist, and co-author of *Shadow Casters*, dedicated a good part of her professional work to researches on cinema in various international film archives; her major fields of activities are also performing arts and a specific body technique that works on attention and the expansion of awareness, incorporating various approaches such as Body-Mind Centering, Contact Improvisation, Osteone's Practice, Bioenergetics, Rebirthing, Yoga and different massage techniques - she adapted all those experiences and moulded them according to the needs of the project. Apart from the three of us, the other core team members came and went and those were by rule the ones who were in charge of the Web section: thus we collaborated in Zagreb and Bologna with Cym, a Dutch New Media artist, Web designer and pedagogue. Between the age of 12 and 18, Cym lived in a Cyber City; her whole emotional and perceptive system was transposed to the virtual world. When she was 18, she realised that she had a body and a female one too, that she was a woman and not a cyborg and there was a whole other world out there. It was

Pictured author-performer Jana Rekuli, spectators - one of the 8 journeys through Ljubljana.

photo: Mihai Frei, Macrina, 2002



Shadow Casters New York - Limousine Bus Island

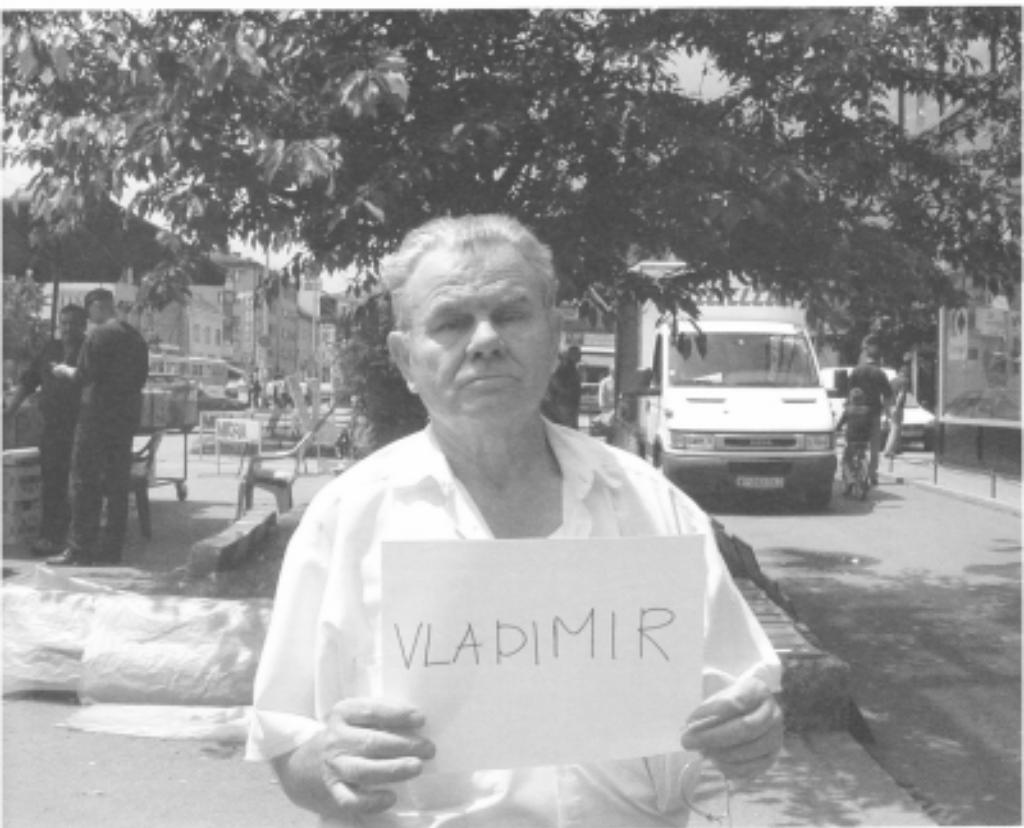
photo: Lisa Beltran Lee





Boris Bećak, Katarina Pejić, Rita Sotov: **Shadow Camera** part II - Zagreb, 2002
The open office of the project at Trešnjevacki plaz.

photo: Bill Achensson



Boris Đorđević, Putnjak Republike, Piro Sotni: Shadow Casters part II - Zagreb, 2002

The open office of the project at 'Independent' place.

photo: Bill Atchison

this transfer from the virtual into the physical world, along with the puberty and the process of growing up that proved to be the crucial fascination for her. She invested this whole pool of information and experience in *Shadow Casters*, as each and every participant brought his/her own system and methodology of work. The common denominator of all these systems is a principle or, more precisely, various techniques of shifting the point of view. It is one of the techniques that are fundamental for my work as well. *Maieutics* and shifting the viewpoint: observing the already known with fresh eyes; taming the unknown and making it familiar. These methods have already occurred in a manifest way in my performance-installation *Stopniki* in 1985, which took place in my private apartment as an utterly non-theatrical ambience - that was, obviously, the spatial displacement. But, besides that, *Stopniki* provoked a much deeper shifting of viewpoint. It mocked a specific performing situation which was subsequently misread as literal by some critics and I had to deny it in the press. They wrote about it as a private confession just because I used a mother, a father and a sister as characters, and I did it because I knew people needed identification... In order to introduce the audience to a new language structure, a new theatrical expression, I had to use familiar elements such as a private apartment, the mother, father and sister characters. People get attached to the word *mother*; it overwhelms them with associations, emotions. In *Shadow Casters*, the shifting of viewpoint is crucial. When, for instance, Cym had to explain to the project participants the structure of hyperlinks, she took them out of the multimedia centre and away from the computers and brought them to a park where she made her explanation using twigs and sticks and grass blades, thus building the hypertext structure out of material objects. In New York, our Web collaborator was Morgan Schwartz, video artist and lecturer; in Ljubljana it was Monika Grahm, Internet artist and programmer, one of the founders of various cyber and cultural spaces in Germany, who collaborated with several platforms and artistic networks as well as taught at the Berlin Art Academy; Vlada Zajic, Web Designer and the then-coordinator of Multimedia Centre of b92, joined us in Belgrade. Each of them brought their own experience of dynamics, sometimes even very complicated. For instance, what happened in Ljubljana was that Monika was asking for a constant evaluation which is natural for group dynamics of classical type, only recently introduced in Croatia: non-offensiveness, transparency, etc. One cannot literally implement those rules in *Shadow Casters* simply because at times we deal with entirely new things. Another reason is that some of us hold more responsibility than the others. Within the whole frame of group dynamics, it is still some of us who have brought in the money, who made all the preparations, who are responsible to the other segments of power and the authorities but also to their own experience and hence have a different insight in the project.

What was the relation between those of you who "brought the project in" and those who, let's say, "took part" in it?

The first encounter between the core team members and the participants was usually "staged". It is very important for us to introduce the notion of performing situation and atmosphere already at the first step. In other words, during the work on *Shadow Casters* we treat literally each and every situation as a performing one, as a potentially creative act; moreover, we strive to generate situations in which certain things are controlled and we leave the other things to that group dynamics which will bring the situation to the boiling point and give birth to a new situation. While preparing the project, members of the core team have the advantage of knowing more at that point; but that quickly changes and the nature of this change depends on the kind of group we work with. Some groups are more daring; some have a great power of cohesion, or a greater ability for the exchange of information. The first meeting in Bologna, for instance, was organised in the Renaissance heart of the city, but in a totally un-Italian Third World merchandise store, full of exotic stuff: carpets, African pottery, Asian figures, various instruments. One lady welcomed the participants and guided them to the store gallery, where we arranged a sort of a Turkish canapé with pillows and food... This is where the artists got the preliminary information on the rules and the living whereabouts and conditions. But already after two or three days, they started imposing their rules on us. One sub-group, for instance, led us to their apartment with a series of notes and choreographed our whole movement through the apartment with those messages. All along the action, they were filming us from two external balconies and we had no clue about it. Afterwards, we watched and edited the material together and discussed the whole action.

On the other hand, the third day of our work in New York brought us a dramatic situation of extremely different readings of the rules imposed: the joint exercise consisted of participants dividing into smaller groups in which one person was guiding the group through the city with a certain intention, building with this trip a structure or even a narrative, while the other participant was following and a core team member was observing the whole situation: one is the witness and the other a kind of *cicerone*, as Kretz would say - that was the basic form of the exercise. One of the participants thus decided to make a quest for all the places in New York where Woody Allen dwells and works; some told their stories through using the city as set design, while some other interviewed people and turned them into instant performers. This was the method the Romanian artist Maria Stan opted for. She stopped the passers-by and asked them: "Do you know about those two towers? I was here ten years ago and I liked them tremendously, but now I can't seem to find them. Do you know perhaps where they are?" All this happened, of course, after September 11. She was lucky to come alive out of this "venture" of hers. But when we watched the documented material of her exercise and began our discussion, some American participants went wild and had breakdowns. Although himself an American, Morgan Schwartz, the core team member who accompanied her on her trip, took her side since he understood that she was fooling around; he found it very funny. The problem was much deeper and more complex than that and included, among other things, the

issue of responsibility; from the fact that, due to her "problematic" citizenship, the governor of the state of New York guaranteed in person for her stay in the US, to the fundamental questions of the relation between aesthetics and ethics. It is the same aesthetical-ethical issue as in the case of Jenny Holzer when she printed sentences on the front page of German magazine *Süddeutsche Zeitung* with the colour that was supposedly mixed with the blood of Bosnian women. For whom did she actually do that: for herself, for her own vanity, or for Bosnian women? I would say: for her vanity. Apart from that, what I insist on when working on *Shadow Casters* is that as little as possible of what we could call "domestic luggage" is brought into the project. Maria, namely, had this idea even before she came to New York and entered *Shadow Casters*. After the dispute, Maria never repeated the same mistake and she turned to be one of the most precious and inspiring collaborators we have ever had in *Shadow Casters*. Discussing it with the others and being confronted with their opinions and feelings, she realised she did something that went beyond her competence and rights.

I don't see why her question should be that problematic. The American perception of the world which sees the world only within the limits of the US is quite unbelievable. One of the Oprah shows, for instance, was dedicated to the people living in the middle of Texas, who required post-September 11 psychological help as they didn't dare to step out of their houses, fearing bombs. What are we talking about here?

Maria confirmed with her action exactly what you are saying about the Oprah show. I'll give you two examples. Do you remember when Milan Martić (i.e. Yugoslav Army and the paramilitary forces in Kninj) bombed Zagreb?

...no...

So, you don't remember some of the events from your own recent history but you are very familiar with something that was so spectacular. I was in Italy when the Twins went down. Katarina called me from Belgrade and said that World War II had just begun. We all watched it live on TV... One of the artists that applied for *Shadow Casters* New York, Oliver Gemballa - who unfortunately didn't make it to New York - made a video on September 11, 2001. At the time when the attack happened in New York, he was with his girlfriend in the middle of Swiss mountains and that's where he heard the first news of some incident in New York. From then on, he recorded how the two of them went searching for a radio or TV, roaming the hills and popping into mountain inns, trying to find out what was going on. That video was great, watching them running around those mountains and meeting people who couldn't care less. But it is a completely different thing in New York...

It is always about something completely different...

...but you can't really go around Vukovar asking: "Ah, where is that pretty waiter tower of yours?" especially not if you are lying at that moment and thus not taking a true risk; you consider yourself an artist and that means you'll pull out of it somehow. We discussed all those aspects. I was against the action since I realised the action and the idea did not derive out of our joint work in New York and it was not inspired by New York now and here but was brought along in Maria's suitcase - she formulated this idea prior to her arrival. Up until that moment, the general problem with her was that she was constantly pulling ideas out of her suitcase without interacting with others. And the interaction is vital for *Shadow Casters*, much the same as the collective dynamics which is (always) quite entangled. Yet all of us from the core team have been, in one way or another, in touch with the experience of the Situationists and Psychogeographers as well as with all kinds of experiences connected to that. So, if the group dynamics is an essential issue; if insisting on a kind of collective authorship is vital; if *Shadow Casters* is a particular kind of political project which focuses on the process and not on the product - then those things are important and each artist has to be able to make decisions for which he/she is capable of taking responsibility and he/she should be able to anticipate the consequences of those decisions for him/herself as well as for the other participants.

OK, I agree completely with that...

In a certain way, she was taking because she was putting others in a position she wasn't in - she didn't take the risk. What we look for in *Shadow Casters* is the dramaturgy of high risk. You put yourself in a risky situation in the same way as you put a visitor, a spectator, a consumer of the final product. Of all core team members, this is perhaps my greatest request: I insist on the removal of the usual safety net. Ninety nine percent of artists operate with that net. They might do risky stuff, let themselves go, but they constantly keep the safety net which is called art. In *Shadow Casters*, at least sixty percent of things that happen have no safety net which would indicate that this is about art. In this sense, *Shadow Casters* are akin to the project *The Order of Bank and Money Worshippers*.

This was a series of performances that took place in 1994 and 1995 in the banks of Zagreb, without any prior announcement. Nicolle Hewitt, Natasa Luletic, Bojana Agotic, Stanko Jusufovic, Tomo Savic-Gecan, Katarina Baric, Aleksandar Acev and I were part of the project. The basic principle of *Worshippers* was *fade in/fade out*: there is a performing situation, a situation that occurs, that inside, it is transparent, it is visible, something is happening in it; it is choreographically elaborated. The choreography is rule borrowed from the real situation: queuing, writing checks, etc. What follows is the work on making the choreography visible: for instance, slowing down gestures or combining one very classical and acceptable gesture in the bank with a weird one. For instance, queuing in line and picking up the gestures of the person in front of us. There are three of us who behave, in a way, as the person in front of us; when the person looks around, we do the same. This creates the domino effect of slowing down.

The Order of Bank and Money Worshippers was, in a way, a manifesto, a political project. It took place in a

society that was already thoroughly ripped off. People were arrested, buildings were burned down, and that had nothing to do with national or political issues; it was sheer robbery, an immense desire of the people to rob other people. It was a desire for robbery regardless of whether it was committed by Serbs or Croats. While Croatia was attacked from the outside, those false patriots attacked it from the inside. The boys were fighting at the front, defended their country with a crazy idea of becoming heroes, as all of us want to be heroes in one way or another. And while you are out there, someone kills your mother, burglarizes your apartment... The banks were the main facility for this robbery: they helped Tuđman, HDZ and that whole gang to rip us off; they gave, for instance, thirteen mortgages! The Bank of Zagreb in which we performed gave, for instance, thirteen mortgages to one sole company. This is impossible: an ordinary citizen cannot get a single mortgage for his/her apartment if something is not right. This means that the people in power had the authority to rob the state. During the Socialist era, the wife of one of our high officials, herself a high-ranking official at Radio Zagreb, was pulling off crosses from the chains of her colleagues; in the 90's, she was sitting in the first rows of the Cathedral and was licking Cardinal Stepinac's grave.

Let me remind you that *The Order of Bank and Money Worshippers* was made in 1994. We are still in war, in the middle of the darkest times in Croatia, where the artists are constantly complaining that HDZ doesn't give them money, that there is no audience, that there is nothing at all, that the critics don't want to write about things which are out of the ordinary routine, and when these same artists, let's be honest, don't dare to utter certain thoughts, much the same as today. People were leaving the table when I was saying in the 90s that this was not my Croatia and they did that not out of disagreement but out of sheer fear. So, this is the moment in which we make this project in the banks which are the seat of power, which are the churches of the new religious leader: that thief, that robber. One of the actions within the performance was, for instance, me wanting to exchange a gold coin with Tito on it for a gold coin of the same value, only with Tuđman on it. The bank clerks were nearly crying out of fear as they didn't know how to react in such a situation. Was it a joke or a serious thing? For the whole project, on the other hand, emanated pure love: we are the Bank Worshippers, we respect money. Look, I was one of the co-founders of the Anti-War Campaign, I wrote for Arkan, and I know very well what kind of social and, if you want, political isolation goes with such work. You say the truth, you say, "Merbeć is a criminal", you say, "Tuđman is a thief", and immediately all doors close. Not only are you unable to do some things - perhaps you even can, perhaps they'll give you some money to keep your mouth shut at least - but the whole area of your potential activities is eliminated. You are put in a certain drawer and labelled in a certain way, like Pušovski, for instance. Pušovski makes a film about "Lori" (the Croatian war crimes in the Split Military Centrel) but he is already so heavily labelled that people don't trust him. It is extremely hard for someone who is labelled as someone against Croatia, to explain to an ordinary person that what he does is good for Croatia, that it is useful, that it is a germ of something that might save this country or what is left of it - and not much is left, right? The first idea for this project was *The Worshippers of Croatian Parliament*: we wanted to do the rituals around the Croatian Parliament, to kiss the building, to carry the pictures of (Vladimir) Šekić... To make a total perfunctory so that nobody could do anything against you, while at once saying with that gesture, "People, these guys are thieves, these guys are criminals..."! And all that without a safety net! When the police came into the banks, those who called them said: "They are doing something in the bank!" "Doing what?" "We have no idea! They have fake money!" And the false money that we had were two banknotes, one five times larger and one five times smaller than the real one, and Xeroxed on one side only. So the policeman asks: "So, this is the money they try to pass?????" And the director of the bank, a lady well-known for being connected to the embezzlement of Children's Funds and for being a close friend of the President's wife, screams at that moment: "I know who sent them!"

We needed no audience as we always had it. I spoke once to Dalibor Forstić who intended to write about it. Unfortunately, he didn't, as I explained to him that I couldn't invite him to the performance. We have never invited a single critic. It was a conscious decision. If you want to write about it, do so on the basis of concept. You may talk to us, you may see the photographs, the video, you may do everything apart from watching it - unless you are an accidental passer-by - precisely because you don't know how to write about those things, because this project is intended to operate autonomously and self-sufficiently. It needs no reviews, no announcements, no space. The costumes we used were ready-made suits. We found sponsors for them! Nik and Hana provided clothing, Obubla provided shoes... everything was possible, even at the time of total darkness, in which everybody found justification in the fact that it was impossible to work, that they had to keep their mouths shut: you could say perhaps for three artists in Croatia that they did serious work. Everything that functioned in art in Croatia at that time functioned thanks to the Open Society Institute.

How did you manage to get sponsorships?

I told the potential sponsors what we intended to do but without mentioning where it would take place, so that it seemed as if we were doing it in the theatre. We told them that facts about it would be published in the magazines... The acquisition of things was already a performance in its own right. And we had no direct financing. We had the rehearsals in Makronova. Makronova was then in the building of Mladost, across from Gundulićeva street. I have already collaborated extensively with them in the past... I worked there also as the chef for desserts, and Zlatko Pejčić, the founder and manager of Makronova, was also one of the most active co-founders of the Croatian Anti-War Campaign.

But, coming back to *The Order*: in the moment, in which the situation in the bank becomes too recogni-

able and visible, it disappears, it goes into dissolve, it fades out, and you cannot tell if it was real or not. There is a certain *Twilight Zone* feeling; you ask yourself if you really saw what you saw. This whole experience was subsequently brought into *Shadow Casters*.

Each single element of the project of *The Order* was developed out of the basic idea and added sense to this perception shift. Each briefcase we used in the performance was a sort of relic in which each one of us has arranged his/her own small mobile altar.

We worked extensively with architects and we had lectures by the economists on what is money, what is capital, what are interests, penalty interests or the money value. We also collaborated with Tanja Lacko, an architect who provided us with bank floor plans which we used to prepare each performance. There is, for instance, a choreography in which, at a certain point, Nataša, Nicolle and I fill in simultaneously some form, it is a very common situation but it happens at the same time and in the exactly same way on these different spots in the bank. We worked very much like dancers, on breath, at the beat of sounds, without music, as there was this constant question of movement coordination.... Those are the things you can incorporate almost inconsciously as in such situations there is always someone who coughs, you hear breathing, etc.; but, after three months of rehearsals, we learned to use them as signs. At another point, the form filling is interrupted (the explanation would be that you don't know how to fill in something), all three of us leave our briefcases open on the desks and go to one of the windows to ask the clerks for help. This is a logical situation and it occurs repeatedly in banks. But you leave your briefcase open - that is a horrendous thing! To leave the private property in the bank, which is already protected by the bank building, by guards, to leave an open briefcase, especially with those suspicious banknotes - this is already a cause for a tremendous dramatic tension in the bank. Although you proceed in a natural manner and reach the clerk who recites the prepared lines: "Yes, you have to sign here, and here you put the date..."

The situation ends and we go back to our briefcases, only I go to Nataša's, Nataša to Nicolle's and Nicolle to mine, and we proceed as if nothing has happened. That's crazy, the bank begins to twirl around; nobody knows what's going on. These few situations utterly change people's perception. You haven't told them: "Tudman is a thief!", or "We live in the time of materialism", you haven't pronounced any slogans, but by shifting their perception you give people an opportunity to see, to learn how to observe the things around them.

How did you react when someone would approach you and ask you what you were doing?

You are in a bank, you do legitimate things, this is your church, you do all that is allowed in that kind of space, and that is the point. We knew so much about those banks that we could direct people to appropriate windows; we could give them advice how to do things. Of course, when someone notices what we actually do, he/she starts to laugh.... and when the clerks begin to laugh, you ask them what is funny. Once a man started shouting: "Don't look at me, I'm not with them!" By doing what you do, you put the frame on everything. And everything suddenly becomes estranged. In such a situation, someone with a small tick instantly becomes a performer without even knowing it. Once - I think it was Tomo Šešić Gecan and Stanko Jubblić - they just slowed down the movement and put the briefcases on the floor. A man saw this and asked a woman in front of him if she saw it. When she said she didn't, he played for her what he saw. Then three people started watching him and thus the linking process began. Then, what happened in *Prvnedja banka* when we were arrested for the first time. This was when Vili Matula was present...

As a spectator or participant?

He watched. We also had Mima Žagar, Ida Von Heinzen, Kili Marušić, Branka Štamparić, Mladen Stilinović as observers... Visual artists, curators, choreographers, dancers - people who are in the same line as we are. We offered this event as a present to them; two or three at a time could be witnesses. We had an agreement with them to behave as they would normally in a bank, to bring their accounts.... For instance, you open an account at one window and you close it at another; you perform operations that are legal. Who could forbid you to do that? There is no ban for such things.

On what grounds did they arrest you then?

They were not arresting us actually but summoned us for the so-called "hearing". At one occasion, Stanko paid something out of one of his existing accounts. He really needed to do this so he used the opportunity of being in the bank. They were filming us and the police got a detailed description of all our actions. They called Stanko at home and asked him what this was all about; they showed him a complete list of all people, along with the descriptions, the choreographies described to the minutest detail. In one moment, they realised something strange was happening. They didn't know what it was: was it a robbery in preparation, or what? They were not aggressive but there was a certain fear on their side. I went to the police instead of Stanko but nothing happened as they didn't have a clue what to do with us. The other occasion was much more aggressive: the bank director I mentioned before, the friend of Tudman's wife, she literally screamed. She made a whole scene, called the police and they brought in Nicolle and Nataša, since they were the last ones to remain in the bank. We never entered together but one by one, as people usually go to the bank. The group would actually gather in the bank and then, after some 40 minutes, we would leave the bank again one by one. The policemen again didn't know what they were supposed to do and in what way should they write the report. And the bank director just went on ranting: "We know the likes of you; I know who is behind you!" But no one could do anything to

us. The project was conceived in such way so that we would be "untouchable". You didn't break the law in any way, there was no announcement of performance, there was no poster or propaganda material. But that also meant that we had no protection.

So, you did not justify your action on the grounds that it was an art project?

If someone is aggressive towards you, you have to deal with it privately. A few days after our "hearing", I walked across the Ban Jeladić Square and ran into the bank guard, the guard from the same bank in which they called the police. He apologised for having called the police, he felt bad about it, but he was forced to do it. The director demanded it. He said to me: "One day, we will expel such primitives as she is from our city." After such an encounter, you certainly don't need any review. I heard later many stories of people who were in the banks and saw us or heard about the performance, so, the word got around. This experience transferred to *Shadow Casters* as a specific experience of group dynamics, an experience of a project that was created out of great investment of group knowledge and various techniques. It is part of my continuous effort to surpass the conventional hierarchy author-collaborators, where the goal of the joint action is synergy. And that also brings a different perspective on the notion of authorship. For when a burden is carried together, it is hard to say how much each one is carrying. For instance, the title *The Order of Bank and Money Worshippers* was devised by Stanko. When Nataša and I began working on it, it was called *Bank and Money Worshippers* since we were looking for funding abroad and we hoped to obtain some money from civil society organisations: we didn't manage to do that so we were left with the English title and its acronym - BMW, and we had a bad translation into Croatian... Stanko has a very refined sense of the Croatian language and thus he came up with *The Order of Bank and Money Worshippers*, which sounds very Croatian indeed...

Where did the first *Shadow Casters* take place?

In Zagreb. It is the city I know very well. A city is for me a particular kind of hypertext, a time bank, a space of memory, a spatial-ideological concept; I know the ideology of every space in this city. I know its memory. This is something I always insist on when I work, even in classical theatrical spaces. Every space has its ideology, the sum of what happened before, a kind of memory. On the other hand, I spent more than a half of the last ten years abroad and that made me lose pace. Certain changes occurred, and so I had to recall, I had to reinvent the city. The project included people who knew Zagreb or those who used to live here but more than a half of participants were outsiders and that provided an amazingly new insight. That is one of the traits of *Shadow Casters*: you mix the people who know the city, who have some opinion on it, with those who encounter the city for the first time. I'll give you one example of how *Shadow Casters* functions. One of the participants in Belgrade edition was a brilliant young artist Mirejana Boba Stojadinović, a born Belgradian. Her letters written before the beginning of the project clearly showed her deep understanding of the essence of *Shadow Casters*. But when the project was launched, after a few days she fell into a crisis: all of this avalanche of information in her country and her city coming from us who arrived there, that was becoming unbearable. Vanity appeared along with a kind of national pride, fear as well; everything irritated her, and most of all the attack of other cultures on her own culture, a culture she was not even aware of - for you are by definition unaware of your own culture; you live in it. When somebody asks you things about your own city; sometimes there are things you don't know how to formulate although you know them all. You are ignorant of this great data bank you possess before you are confronted with it. After three or four days, she said she couldn't do it. I felt the crisis intensifying: we went to visit her at her place that night but we never intended...

What do you mean "at her place"? Didn't you live all together?

No, people are divided in groups and they live in different apartments. I will come back to that later. What I want to point out here is that we strive to prevent the stifling of conflicts, we work on escalating the conflict and on the transformation of that conflictual energy into creative energy. We don't want to pamper someone, we want the bubble to burst; we want a total culmination of the occurring crisis because we consider the conflict to be a useful thing, as an illness or the symptoms of illness who are actually a healthy sign of a body that struggles against something. I inherited that view from my study of nutrition and dealing with the body in a different way. Spending the evening with Boba, we were clear that the following day the crisis would explode. We just didn't know in what way. The following day, she showed up in *Aer*, the multimedia centre we worked in, all packed with her suitcase, and said: "I'm leaving!" We talked to her, all together and individually. In the end, I told her to take a walk. She took the suitcase and left. Two hours later, she was back. Dragging her suitcase, she went to the park of Kalemegdan, sat on the bench and fell asleep. Half an hour later, she woke up: the suitcase was there, people were passing by, the day was beautiful and sunny. Everything that bothered her, this whole shifting of viewpoint on her own world that was banging on her door since she found herself in *Shadow Casters*, all of that now really shifted - or, to be more precise, settled down by shifting - but in a true, organic way. Before that day, it was unimaginable for her to fall asleep in a park in her own city. This is a special kind of synchronicity. We deal intensively with the principle of synchronicity in *Shadow Casters*: we work on provoking synchronicities, creating situations one cannot evoke rationally but only with one's active participation. One should be able to turn the situation upside down. Here is one literal example of synchronicity: in Zagreb, the performer Angelo di Bello was the only participant with a car. He was constantly transporting people around and constantly getting lost; he had no sense of orientation. Hence he created his whole story within *Shadow Casters* as a story on getting lost, as a person who is always heading towards something, has a

precise plan, but always gets lost. In his one-spectator performance, he took his companion through the city so that they would guide him but he would then provoke them to get lost and the situation grew more and more intense. His story-trip always ended in the abandoned summer cinema on Tuškonco, in pitch black darkness. He would cast the light with a battery on the big shabby screen and play the sound of the train from his Dictaphone - that was homage to brothers Lumière. His companion and him would then leave the cinema, come back to the street where his car was and went back to the place where the whole *Shadow Casters* event took place. The last evening of performances, he had an accident. He ran into a tram. There were five people in the car. Nothing happened to them, it was as if Angelo, with his personal as well as transposed story on the car and getting lost, induced that event.

Another event took place in Bologna, a very *Shadow Casters*-like story. One part of the group, namely, thought all the time that the whole project was a peculiar kind of scam, that everything was staged. It is true that we were placing some weird objects in weird places in the apartments in which they lived. During the couple of weeks of our work, they would discover those objects in the apartments. Naturally, those discoveries led them to question what was really true and real in those apartments; for although those are places where other people regularly live, the presence of weird objects shed a different light on everything else. So, the Bologna group wondered whether we had pre-arranged each and every detail. Are all the photos on the walls made for the project? They came up with this story...

... Is all that a space that one can read...?

Is that a space that you can read as artificially made or is it a space which you read because somebody else lives in it? Do you read the real life of people or has someone else made this whole set of suggestions, a true construction of life? Here is another Bologna story: after an intensive rehearsal and a very strong performance training followed by a crisis, two participants go to the apartment where they live in and, while unlocking it, they break the key in the door. It is a huge door with a special safety system; inside, they have computers, all their clothes. This is also the apartment in which the other group will move in a few days time, since they changed abode in order to go through all the apartments and adopt all these places as their working spaces. They call us, climbing the walls, and ask what they should do: it is 5PM and they cannot get into the apartment. We confront them with a choice - they can either sleep at the place of a group member who is from Bologna; that would mean to temporarily leave the project. The other option was to resolve the situation by finding a provisional and temporary solution. We found a warehouse of one of our friends and we improvised the sleeping space. They slept on mattresses, on cardboard boxes...

Why was the warehouse OK, while sleeping in the apartment of one of the participants would mean stepping out of the project?

Because this was a private apartment, belonging to one of the participants. There was nothing creative in that solution. We decided to create a new situation: we went to a space that none of us knew before. Meanwhile, the other group was spending a quiet evening dealing with their artworks and not having the slightest idea of the drama of the first group. Consequently, we spend the whole following day in shaping up the exchange of information in the (hyper)context of the city. The participants perform their city trip: participants from each group are supposed to meet in certain cafés, restaurants, in various obscure parts of the city; they are supposed to tell to each other about last night. So, synchronicity is being induced and then the issue is how to use the opportunity that arises out of this new situation: how to transform it into a new creative situation.

What happens with the traces of the projects, the video and audio tapes, the drawings...?

Each *Shadow Casters* project has two phases. The first phase is focused on investigation, it is the initial encounter with the city; it is also a test of the group's functionality and how the group dynamics is being executed. The second phase is an adventure which, like a treasure hunt or a psychogeographic Situationist research, leads the visitors into new and unexplored urban situations, to various public and private spaces; it provides them with a new insight of the places they are familiar with and offers them a possibility of interactive participation in the city's life.

The audience follows the leads left for them by the artists and they shape their own travel with their decisions, interweaving their personal experiences with pre-anticipated situation in the urban landscape. This material is archived in the joint database in order to serve as inspiration for further versions of the project or the project's presentation material. We have a deal with the participants not to use the material for their individual authorial purposes for a year. After that, the artists are in possession of the material as well as the final products of the project.

Are those materials labelled "Shadow Casters" in their further usage?

'Yes, naturally. Those individual projects ought to carry the mark that they were made within the frame of *Shadow Casters* project, but those are authorial projects of Zhana Ivanova, Natalia Radović... of all the people who worked on the project and who later made their own projects out of that material. Pablo Assumpcio, for instance, made a huge project in Brazil - a research of a city based on *Shadow Casters* methods and techniques - and of his own free will, he stated that the project was made "thanks to *Shadow Casters*". When we prepare the project for a new city, the entire e-mail correspondence is always bcc-ed to former collaborators. They don't enter the communication before the launching of the project, but they give us advice, they control the situation.'

Currently we prepare a new project presentation of the Shadow Casters material and we plan to make a DVD with different films for each city. We are also working on a book that should come out sometime in the middle of this year, in collaboration with the Office of Social Planning and City Development. We have already made a structure. Besides video and audio materials, we also have photographs and texts; each house we worked in during the projects has its own diary. Those diaries are true pieces of art. Those books are like games, fat notebooks, full diaries. The artists have written down their dreams, exercises, they even wrote about professional relation as after a certain period they start to work by themselves in the apartment, coming up with various exercises for each other. When they are leaving the apartment, they make sure to prepare the place for the other group.

They can direct it...

They can direct it any way they like. The participants would always make some kind of ritual on the last day in the apartment they were leaving, to which they could invite us or not. For instance, the group in Zagreb, living in villa Raukar, made a splendid performance and it is a real pity we haven't recorded it entirely. The performance began outside, while we were approaching the house and they told us to SMS them when we would be near. When we arrived at the house, it was lit in various ways, the doors and windows were opening in a choreographed way, there were voices that called on us; then we climbed the hill behind the house where there was a sign "SIT DOWN" next to a bench; we sat on the bench and watched; the house has that hill right behind it and from there it looks completely transparent; we sat on the hill and saw all the rooms on the two floors of the house; the scenes unfolded in those rooms. After a while, all the lights went down and a voice said: "Come in!" We went in; they led us with our eyes closed.... They made the whole ritual of saying good-bye to the building through this performance.

Were you the ones who selected the teams?

We would make the selection; the former Shadow Casters participants would be acquainted with the application materials but in the final stage it would be the core team who would make the selection. In each city, the first participants we would meet would be those who live in that city. They would usually have the hardest time. It is easy for the ones who come from outside, those who come from Europe to New York, for instance, and has allocated the next 25 days for being immersed in the project. But how do you switch off from your private life and prevent it from intruding in the project; what will you do so that it doesn't jeopardize either you or the others? The shifting of viewpoint will be much more aggressive for you since you have a determined and nearly private situation. Your position is clear: there are things that you question in your everyday life just because something happened that made you do it, but you usually don't question them because they are part of your life; you spontaneously turn around that corner and follow that direction...

But that proves to be the most interesting posi-



Boris Becker, Zadar, 1988

photo: Andrija Zamorenić

tion...

Well, it is, although it is also very dangerous...

It is dangerous, but that is precisely the situation in which you cannot make a distinction anymore where the line is being drawn, what is the project and what is not...

As a participant of *Shadow Casters*, you have to be able to control everything, each situation. We asked the participants to keep the record of everything: about themselves, about the others, about the way in which they conquer the space by leaving traces. One of the participants in Zagreb found it overwhelming: on top of it, her aunt died and she had to attend the funeral. So she went out of the project after three days. Then, after another two days, she wanted to come back but that wasn't possible since the project had already gone too far.

Do you have the right, is that presupposed by the project that you are entitled to bring your life into it, or you have to behave as if you were...

...a guest...

Are you allowed to attend the funeral of your aunt in your own city, in Zagreb?

You most certainly are; you may even invite all other *Shadow Casters* participants. You may include this situation into the project because it is a real situation and she couldn't do it because it was too early in the project in terms of knowing the principles and the possibilities of their implementation. It was also too early for us in the core team as this was the first edition of *Shadow Casters* we worked on and we didn't expect that kind of conflict so quickly. Later on, nobody withdrew from the project in other cities, although we faced many different problems.

The problems of group dynamics are, on the one hand, connected to the question of authorship as well as the question of distribution of responsibility and the question of common language - both artistic and linguistic. For instance, when we worked in Italy, where a larger part of the group would be Italian speaking, you use profusely Italian in your work and when everybody else is there English is *lingua franca*, much like Latin in the old days. This principle functioned very well in *Shadow Casters* until New York, where we experienced a *tour de force*. That was the first time that the majority of people who worked on the project were English native speakers and they didn't treat it as *lingua franca*. They started counting our commas and verbs, scrutinised the grammar, and they couldn't get rid of it, especially since the majority of them has never lived outside of the US or England. Also, they mostly didn't speak another language so they didn't have the experience of another culture regardless of how open they were as persons and artists. The question of other cultures is a very important element in such international projects that aim at certain change of perception and reflection on art, the reflection on collective action and the perception of the world. When you mispronounce something in English because it sounds logical to you - as you are constantly translating - an American or an Englishman who speaks French or Italian would understand this in a certain way, while the one who doesn't speak another language will not and will feel totally lost; and ignorance leads to aggression. A great fear appears and the point of your whole speech is being questioned, since you speak of some synchronicities, of universality, of the indirectness of experience, of evoking situations, perhaps even of mimesis. And in some situations you simply cannot afford to be transparent; if for you would, then you would be lecturing, you would dedicate yourself to theoretical and not to practical work. In *Shadow Casters*, all lectures are performances, mini-shows. The language experience in New York was a very important experience for us and we will have to take it into consideration for all future editions of *Shadow Casters* - for instance, now that we are preparing the project for Wiesbaden. Before New York, we would have had two native English speakers in the groups at most and those people turned to have a special kind of openness and self-restraint or firmness so they didn't fall into confusion or aggression.

Another issue is the gender problem within the group dynamics. When we speak about gender problems in various network projects, the problems of different energies that depend on it - and these are the issues backed up by scientific research - we often tend to avoid this question out of desire to be liberal or politically correct. Women are usually more curious, they are the ones who would agree more easily to such complex projects as *Shadow Casters*; consequently, more women apply for the project. But if in a certain situation there is a majority of women, then all that is negative in female gender surfaces: they can easily make networks, they can easily establish common interest and where it doesn't exist they successfully hide that fact. Men enter automatically into conflict and for the most banal reasons, out of their own vanity, out of historically proven penetrative drive. Of course, I speak of most blatant stereotypes which, in turn, become very obvious when you do a project of this kind. I'm trying to explain why *Shadow Casters* are important also as a social project which has its spin-off variations and mini-discoveries of non-consumer nature; discoveries which do not enter the exchange with the audience but enable the artists to conquer a new space, the space of responsibility, the space of awareness on the decisions they makes, towards themselves, towards the others and towards the world - they become aware of the power of what they can do. That is why we deal with those things. Women in group will always either ignore the problem than enter into a direct conflict or a difference dialogue. In New York, on the contrary, we didn't have this gender problem as we made sure in the very choice of artists to make a balance that would make the work easier; but then we had the language problem that no one anticipated.

Shadow Casters are thus a complex artistic method; a new democratic system of art; a Post-conceptual performing and intermedia project; a network urban project.

Process_City is, in fact, a forensic study of Kafka, a collection of Kafka's remnants. Kafka is anyway somehow in remnants, his oeuvre being an immense heritage of bits and pieces that people have been trying to read for ages and they usually come up with some pretentious interpretation of Kafka, political in a very superficial way. I was in possession of photographs of some American staging of *The Trial* where an African-American plays Josef K. while he is surrounded with dancing white masks. Besides that, we were bombarded for ages with a Kafka who was presented as a sick person, a psychic autistic; a politically unenlightened person who speaks of Totalitarianism by pure coincidence ... his work was often interpreted through the prism of Totalitarianism, either religious or ideological. But here we have again the same story that we tell in *Shadow Casters*, the story of responsibility, for Kafka says: I will substitute the fear of discontinuity for the fear of death. Kafka tells us that our fear of discontinuity, our fear of death and our fear in general produce all those compromises, all that indulging in bad habits which bring to Josef K. being indicted, he is indicted by himself, by the very fact that he is alive. He is arrested within himself. The Trial is by no means a metaphor of some specific legal system! Kafka was indeed an expert on legal matters as he worked as a lawyer in an insurance company - that was his everyday life - but he was interested in where is the human responsibility in all that and how a person could obtain the data or the solution when he didn't know he was lacking them in the first place. He created linguistic labyrinths and cages in his works and is forcing the characters to utter certain sentences; the Totalitarianism of Kafka's is hence incorporated in the text, it is in his manner of experimenting with his characters. And he does that by bringing his character into impossible situations and moreover deprives him of the right information on what brought him/her there, i.e. deprives him of the chance to shift his viewpoint, to see what he's lacking and how to resolve that situation. This is what actually happens in America right now but on another level. In America we are dealing with a nation who is deprived of the essential information about itself and the world around it, we are dealing with a thoroughly brain-washed nation that has been ruled by criminals for centuries.

Kafka experiments precisely with what happens if you take away from people the vital information on what they lack and they cannot perceive the lack; thus he puts them in Josef K.'s shoes. He is immensely arrogant, this Josef K., and he constantly tries to be funny in situations in which he shouldn't be; he gets into conflict with those who could help him. Kafka places this situation into experimental conditions. The man is thirty; we celebrate his birthday; and on his thirty-first birthday, he will be killed; this is a total experiment and this is something everybody forgets in their interpretations; they deal with cheap political labels whereas Kafka speaks exclusively of the individual's responsibility towards society, towards family, towards religion and towards nation; he shifts through all sorts of identities, some immanent, some transparent, some oblique. Our analysis started from Deleuze and Guattari as we came across their book *Kafka, or "Towards the Minor Literature"*. It deals with German literature within the Czech language area; moreover, Kafka was Jewish. It is a minor literature, the literature of the other in another. Kafka is a textbook example of this "otherness" on third level: a Jewish writer who writes in German in the Czech Republic. Here we have a conflict that the Jews were having both with the Czechs and the Germans. Being placed between two nationalisms and not being a nationalist Jew - Kafka was really exemplary in that respect. We found in Deleuze's and Guattari's text on Kafka a mention of a story in Kafka's diaries which no one ever mentioned. That is *A Dream*, with which we end the performance - apart from the *Before the Law*, it's the only part of *The Trial* which was published separately. There are also tremendous differences in editions and translations: there is a Belgrade edition as well as a Sarajevo and Zagreb one, and those editions differ quite a lot. The monologue with which we end the main corpus of the performance has a sentence from the Belgrade and Sarajevo translation that says: "She doesn't know", while the Croatian and Italian translations, as well as the German original, say: "She knows", which changes the reading entirely.

There is no single Josef K. in *Process_City*; the actors constantly change their characters. This is also a continuation of the *Shadow Casters* experience. We went even further and we change even within the scenes - with continuous shifts of viewpoint we maintain the permanence and emphasize the hypertextuality of both Kafka's work and our approach to performing arts. On the other hand, there is the inspiration from the Orson Welles film version that determined the intermedia part of the project. The important thing is that *Process_City* is not a finished project; it unfolds further and we are preparing two more parts which are much more connected with the experience of *Shadow Casters*. Namely: they will take place in the city, on the streets - this will be the interweaving of urban hypertext and the multi-faceted nature of Kafka's oeuvre.

Why didn't the three parts take place simultaneously?

It is nearly impossible to make a serious kind of research theatre if you do not have an infrastructure or an institution behind you. In the beginning, it wasn't my intention to play in the performance. This is an almost schizophrenic situation. The structure of the performance is quite complex, we work with seven or eight live cameras which have to be directed, each segment has to be thought of and prepared... which camera records and when, suggest solutions and still keep the structure open for interpretation. This performance goes through constant changes, not once was it identical, neither as regards the camera shots nor as regards the performing itself; it even changes in the selection of scenes. At one point of work, I had to jump in to save the project, I had to pull it from within as some people I worked with had to leave.

I reduced the crew to a controllable minimum, which was three actors including myself and two VJ's. In the last minute, I found another collaborator, a young director Josip Vuković, who saved the project. I told him I needed a person from the outside who would watch the performance in the last days before the opening night. Also, if it weren't for the Festival of Croatian Film which provided us with public visibility and gave us a concrete time schedule, we would have had great difficulties finishing the project. I won't even speak of the second and third part of the project that require truck rental and the transformation of the truck into gigantic beds that would drive around the city with people lying on them...

But this will happen?

It will happen and we are working on it. Still, this is really hilarious as we talk about a project that costs a trifle. An immense number of talented people in this city gave up because of production conditions or they decided to withdraw into their own small controlled boxes.

What do you think was the reason for that?

It is the reflection of what happened in the political sphere, as a consequence of utter helplessness. I remember the time when the whole conflict began in Yugoslavia and in Croatia before that, we still had the impression that the progressive opinion somehow prevailed but then you suddenly realise that the incestuous circle of your same friends is terribly small. It was clear to me from the very beginning that crimes would happen; I even dreamed of them, I had nightmares. The day before the Dinamo - Crvena zvezda football match, I was going to London and I dreamed of slaughter, of neighbours killing each other. And when all this happened in reality, when black legions ravaged Palečić, Gospić, and so on, when Tohorets and Arkan's guys slaughtered around - I was certain once more that one day we would have again the train to Belgrade.

As a consequence of this situation, a whole range of performing artists withdrew into something which seems logical from the outside, and that is the questioning of language. We have this tradition in Croatia and Yugoslavia; we have experimented with certain things even before they did it abroad but that is not a problem anymore; I mean, this is not the subject we should deal with. At this moment, we have to deal with the roots of reality; we have to create new foundations of continuity.

Tell me about the crisis in your work?

If you want to do something seriously, you have to constantly put yourself to the test. In that sense, my work was very transparent since the mid-80s. It was far from easy as to a large extent I gave up on my career of an actor and director in the mainstream theatre and at that time I was absolutely the only one who did it. Back then, there was nothing of the kind. On the contrary, Brezovac was giving up his alternative position and had begun to study at the Academy in order to gain legitimacy. He began assisting Đorđe Juvančić and thus moved from a certain off situation into the mainstream. Pozdravil didn't exist anymore. Kugle was getting a bit tired; there was a fairly decent classical theatre.

As for the visibility of such work, the only thing that existed back then was the benevolence of Centra for Culture which was ready to provide space and perhaps some equipment. Until the mid-80s there was not even a festival to show such work; only then did the festivals like Eurokaz or FJMT appear.

After the decision to get out of the mainstream theatre and continue my own research - i.e. to let myself, as Guy Debord would say, go "roving" on the open sea - it became fairly easy. On the one hand, I did commercial work - films, TV, radio, a few international co-productions - which enabled me to be financially independent. I always made my projects by ways of finding sponsors. We would always collect some money or materials by ourselves and then went to negotiate with the production houses such as CKD, PM Gallery, Gallery SC or Centra for Culture, or later DRC.

When the madness burst out in Croatia and Yugoslavia in '91, I realised that the art I was doing had no sense anymore. It seemed all so absurd compared to what was going on around me - it was all one huge fake performance; people waving with chequered flags or banners with four S's while they were being pick pocketed from behind. On the other hand, I realised, as one of co-founders of the Anti-War Campaign, that I didn't manage to do enough good with my political actions, that I didn't manage to prevent this tremendous evil and manipulation; so I got engaged into a different kind of political work and a kind of social-political projects. The first thing was actually gathering energy; the energy to do something at all; thus I didn't do anything in art for a year and a half. I didn't attend one single theatre performance, or a movie, nothing. I wanted to purify myself from all this and I worked only on helping other people, directly or indirectly, as well as studying healthy lifestyles, meditation, ecology, gathering funds for the Anti-War Campaign, etc. Meanwhile I realised that the only way to do things was through group dynamics and networking; this is when I made my first projects based on these principles, projects which were a novelty even within the European context. Back then, things were not as transparent as today. They were not part of a European policy and they were not as studied and sophisticated as today. I got acquainted with the functioning of the non-governmental sector in other countries as well as of the Peace Movement and humanitarian organisations worldwide. I realised I had nothing to offer anymore as the absolute author of *Gesamtkunstwerk*. Naturally, my personal view is still specific but only in the context of a collective story. This line of thinking led to projects like *Flying University* in 1993 in Belgium, which was a sort of utopian vision based on a social-political analysis of the actual state of affairs in the world; a project that investigated the phenomenon of identity and identification in the light of the tragedy of Yugoslav wars along with the process of European unification; a project pleading for the creation of a new concept of reality, free of manipulation of society, family, nation, religion, ethnicity, generation, sex, employment, education,

ideology, history and money. Then there is also Earth Stations, a project conceived in collaboration with Ivana Morníkovič, Aleš Kurt and Ivana Čekovič, planned to be executed within the frame of the manifestation Luxembourg European Cultural Capital 1995. Unfortunately, this project was not accomplished in its full scope. If it were, it would have been one of the first artistic projects that would have made the use of the Internet - back then in its primordial phase - the way it is often done today in its adolescence, so to speak: as a medium of functional exchange of power, knowledge and creativity; as a tool of obtaining a full-circle view in the structure of the process of collective creation. After a one-year work on projects that would involve around 30 international artists, the projects would be divided into three categories - accomplished projects, an auction of ideas to be possibly materialised in another context, and utopias - and presented in three Luxembourg castles. Simultaneously, there would be workshops for creative forms of life and work, structured according to holistic and interdisciplinary principles; a short while later, this formula would become the foundations of such renowned schools as the Brussels P.A.R.T.S. or Amsterdam Desarts. The project was not accomplished due to the Luxembourg government which didn't see its interest in this broad vision of culture and eventually decided to follow a much more conventional and repressive version of a European Cultural Capital.

These projects are not *Shadow Casters'* predecessors merely because of their intermedia nature, but also in terms of method. They represent a method of reflection and one of the vital segments of *Shadow Casters* is the relation towards the city, the city as hypertext, the city as the time bank in historical and literal sense. *Shadow Casters* study the city as the *Theatre of Memory*, as a mega computer, as the most complex machine that man has ever created, which incorporates the whole human experience, and which functions on the basis of collective compromise in order to survive; this time bank is such that you can build it any time and borrow somebody else's time.

On the one hand, there is the method; and on the other hand, a city that is a physical hypertext, a document of time, a time structure. If you change the functions of the rooms in this flat in which we are talking right now, you would change the time of the people living and working in it. Space is the organisation of time. If you make a new path in the park over there, where it never existed before, you changed the choreography of the inhabitants of that district. I wrote a text in 1995 entitled *The Invisible Architecture*, in which I said that the town planners and architects are those who choreograph the city. What we found thrilling in *Shadow Casters* was the discovery of uboglyphs, a secret language which one inscribes in the city thus transforming his/her empirical substance into symbols. This is what the method of *Shadow Casters* reveals: how to read the city with your own body; e.g. how to discover one's own habits by using public transport ride. All along, there is an imperative to focus on the process, the emphasis on creating working conditions without determining the work by force. We also incorporated in our working process scientific methods of Simmel and Goffman, including the experience of New Sociology, all the way to Marinella Sbari and other Italian and Americans; we use shadowing as well as the method of studying the so-called small history, as historians who examine a certain period of history through the diaries of priests, heretics and nuns, bills for medicines or clothes or land contracts, instead of big events, thus revealing a much deeper story through these fragments.

One of my lectures within the frame of Flying University, that I led through Belgium universities, for instance, was the history of Europe from Dracula to Richard III, precisely because the examples of Dracula and Richard III blatantly confirm the political manipulation of historical evidence. From the historical point



of view, both Richard III and Dracula were highly positive figures, not only in their local surrounding, for the Romanian or English people, but genuine examples of modern or, one might even say, contemporary politicians; they had certain traits that their time did not recognise, they were different and that bothered their contemporaries. Richard III made peace wherever he could; he made the first peace treaty between the English and the Scots and at the moment when he made peace, the English Parliament annulled the testament of his brother and elected him king; which means he didn't usurp the kingdom as the Tudors later asserted. This fact can be found in the archives of the English Parliament as these were the only books that the Tudors could not fabricate. The subsequent image of Richard III and Dracula as criminals was actually a historical manipulation of their opponents, the so-called victors. This method of studying history was implemented also in *Shadow Casters*. When studying a city, that mega structure, you have to deal with history as well as with the dramaturgy of space; you have to study which types of content are in collision and which in harmony...

When you mention *maieutics* and *synchronicity* - although I understand what you mean - I don't really see a transparent explanation - I see the description of a situation and the word attached to it, but I miss a mediating sentence, a kind of definition that is not a lived example. How would you explain *synchronicities* and *maieutics* without quoting examples...

Both *maieutics* and *synchronicity* can be defined in a nearly classical manner - as found in some encyclopaedia or dictionary. It is about the quest for truth. *Maieutics* is a method of reaching certain truths through Socratic dialogues - a genre used by many Greek philosophers, Plato being the most famous. The realisation would usually be achieved through questions and answers of the interrogator and the one who replied. In *Shadow Casters*, *maieutics* is not merely a method of searching for truth or realisation; it is a way of communicating. Here the truth does not arise out of classical form of dialogue but it turns into a kind of cross-examination where the direction of interrogator, the roles of interrogator and the one interrogated, the number of interlocutors and the subject constantly change. Moreover, the trust in the wholeness of the world gives us in *Shadow Casters* the possibility to make everything enter a dialogue thus turning the situation itself into a question and a physical action into an answer. It is this trust in the oneness of the world that brings us to the idea of synchronicity which I interpret following quite faithfully the Jungian line. Jung found inspiration and confirmation of his theories of synchronicities in Quantum Physics and New Mathematics. We added to it the Chaos Theory and the new approaches to Thermodynamics and Movement.

Synchronicities are meaningful coincidences which can be explained by time-space continuity. Or as Ilya Prigogin would say "A spontaneous formation of coherent structures." In *Shadow Casters* we strive to evoke synchronicities and create conditions of collective existence in certain time-space continuity in which such occurrences are possible. At times we produce them by levelling together several different cognitive-practical situations - one might even say that we direct them - and then things unfold on their own. We try not to start from the idea of product or the idea itself but to let ourselves flow with the process, listen to the forces and shapes offered to us by nature. Thus our faith in the interrelated character of things, our trust in fate and realisation, are implemented and not merely offered as theory. Yet both - the deliverance of truth through the form of dialogue as well as the non-causal dance in holistic reality - actually lead to the shifting of subject, creating trust in the otherness and the overlapping of identity. It is about recognising oneself in the other and in otherness and in establishing a broader form of self-realisation through permanent inner dialogue.

Ente Baski: *Inspirations per il teatro* (Premiata Bialobrzeska)
Production-International Festival "Sogni di Caccia", 1989, Bologna
Giovanni Aranizzi, Pavilion Esprit Nouveau, audience
photo: Luca Peticci, 1989

OPIS PREDSTAVI:

Publiku sledi predstava-koncert unutrašnje i vanjske predstave Pauline Esprit Nouveau na Le Corbusieru u Bologni. Paulina sledi acene inspirisane teatrom Gustava Raubera osnivača svetog Antuna i gromine je kongres učenicima nagrađuju Gospa riječi karata, učenicima i eventualnim dobitnikom, nagrađuje slike riječi putem i učenja i u grupe.

Predstava-predstava-instalacija počinje uoči intenzivne zadržavaju druge publike objekt prezentativne površine stolice skupa s prezentacijom sljedeće kulture - druge publike koje su učenice i učenici, potom otvara se gledalište učenica s slike u parku glumci, pisanjem je učenici podeljuju podesnicu, čitajuju igre, a na kraju bira učenice u gledalište parče koja ih ne mogu učiti.

PERFORMANCE DESCRIPTION:

The audience follows the performance through the interior and exterior spaces of the Le Corbusier's Esprit Nouveau in Bologna.

The audience follows the scenes inspired by Gustav Raubert's "Temptations of St. Anthony" and is lead to a raffle drawing of the numbers of their tickets. The draw and the possible winning of the prize directs their path and separates them from the group.

The production-performance installation begins as an intimate call for the other (with their eyes shielded) the audience listens to a testimony on transformation through different cultures and various languages we come in contact with (or learn), then the audience discovers that the voices come from the exterior, from the street in the park where actors, mixed in with the passers-by, exchange lines, and in the end they are drawn into a banquent-reve party that lasts indefinitely.



Solo za tijela koja čitaju.

O publici

i komadu *Un après-midi* Antonije Baehr i Henryja Wilta

autorica Petra Šakić

Š. Šakićević (prevođenje Božica

Solo for Reading Bodies.

On Audience

and Antonia Baehr's and Henry Wilt's *Un après-midi*

Featured by Petra Šakić

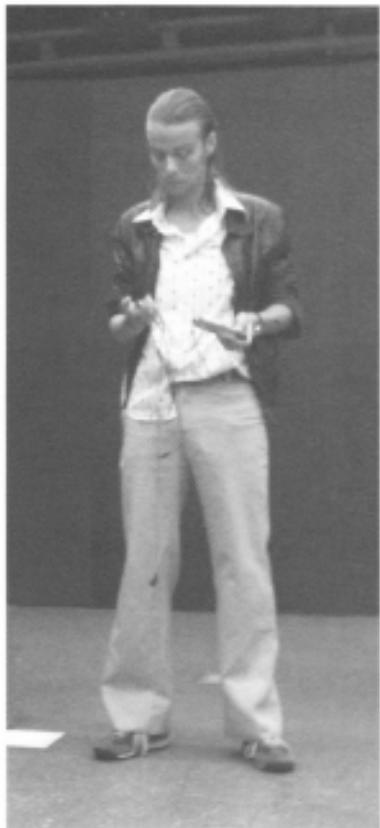


Fig. 9

Jean Philippe / suffice make up production

PLEASE CHOOSE
THE ADEQUATE
DISTANCE BETWEEN
YOUR EYES
AND THE TEXT
SO
THAT
YOU
ARE
ABLE
TO
SEE
CLEARLY

Molimo vas da odaberete
odgovarajući
razmak između
svogih očiju
i teksta
tako
da
biste
mogli
čitati
nasan.

0'00

Prelude 2 / Preludij 2:

Take a clock and make sure that you start exactly at 0'00 of the score, so that you are synchronized with every other solo interpreter. Whatever happens in your solo, it is important that you respect the time-score.

Uzmite itinerari i postavite je na 0'00 kako biste bili sinkronizirani sa svim drugim solo turnirima. Stogod da se dogodi za vrijeme vašeg sola, važno je poštivati vremenska ograničenja.

0'00

Lude / Ludij:

Decide when it's time for you to start the solo and go ahead.

0'01...

Read and interpret the following instructions.

Dear Interpreter,

Here are some general instructions for you:

- Relax and let yourself be guided, it's a challenge.*
 - Do what your MD tells you to do*
 - The MDs words are edited. So there are cuts and silences. Don't worry the voices text are always back after a silence. You won't be left alone, I edited the voices words, so sometimes you'll hear a male voice, and sometimes a female voice you are free to ascribe all kinds of gender to the writing persons. Sometimes they change abruptly.*
 - You can readjust your volume glasses, put your earphones earplugs back in, blink to water your contact lenses, etc. during the reading show if you need to.*
 - Don't try to be in sync with anybody. Just follow your personal MD instructions, it doesn't matter what the other interpreters or the audience does.*
 - Don't try to be funny or exaggerated*
 - Don't try to entertain the audience*
- Just stay with the instructions. The more you concentrate on them, the most thrilling it is to watch the pieces. It's not about creating with interpretations of the instructions, it's about following them the best you can.*
 - Don't try to hide your mistakes and your corrections!*
 - If you don't understand something: don't skip the instruction but interpret it. That is: don't wait until you understand something again but make up a meaning and stay active.*
 - The same is true for when it gets too fast: don't wait until it gets slower again, but just try to do the most of it you can.*
 - Pardon the speakers writers if when they make a slip of the tongue on the recording language lapsus.*
- Right after the show, there'll be 15 min. to take a photo of you*

- "Stop button?" Stop reading for if you have a major problem: if you think you can solve the problem yourself, just go backstage (leave the text), fix it, figure it out and come back to continue. It doesn't matter if you lost synchronicity:*
 - If you think you can't solve the problem alone, look at Antonia Werner Hirsch (see fig. 2) and raise your finger. She will talk backstage with you. But hopefully, you won't have any problems.*
 - I can't promise to make you happy*
 - It's an exercise in concentration*
 - Don't try to move in slow motion*

Thank you very much,

Henry Witt,

Petra Sabisch

Odlučite kad ste spremljeni započeti solo i krenite.

0'01...

Pročitajte i protumačite ove upute.

Dragi turniru,

Ovo su neke općenite upute:

- Opremite se i dispuštite da budete vodeni. To je osnovni princip.*
- Učinite što vam realistični MD neki*
- MD-ove riječi su uredene, imaju rezave i stilne. Ne brinite, glasoviti tekst se uvek vrati vrati nakon stilne. Nečete čitati sami. Teško sam uredila glasove riječi da date, ponakad čuti muški glas, a ponakad ženski osobama koje pišu možete pridati bilo koji apel. Ponakad se nego mijenjaju.*
- Bude li potrebno slobodno podsetite planinicu načinak, ponovno stavite studijske čepice za usl. treptite kako biste neizlazili kontaktni leće, itd. za vrijeme čitanja.*
- Ne trudite se biti sinkronizirani ni sa kime. Slijedite svoje osobne MD upute. Nije važno što radi drugi turnir ili publiku.*
- Ne trudite se biti zabavni i nemajući preživljavanje!*
- Ne trudite se zabavljati publiku.*
- Napravite slijedeće upute. Što se veće usredotočite, uzbudljivo je prometati komad. Nije stvar u kreativnom izradjivanju uputa. Stvar je u tome da ih slijedite što bolje možete.*
- Ne trudite se sakriti svoje greške i ispraviti!*
- Ako nesto ne razumijete: ne preskakujte uputu nego si je protumačite. To jest: nemajući čekati dok opet negdje ne shvatite, nego ismislite značenje i ostavite aktivni.*
- Isto vrijedi i za slučaj da vam postane prebro: ne čekajte da usporti, nego nastojite obaviti koliko možete.*
- Opremite govornicima pisanica kad nešto pogrešno izgovore na animu pogrešno napravu.*
- Odmah nakon izvedbe, imat ćete oko 15 minuta da se fotografirate*
- "Tjika Stop" Prestanite čitati nadleži li na cabiljan problem: mislite li da ga možete sami riješiti, očitite ćas pozornice (napusnite tekst), riješite stvar, smislite rješenje i vratite se kako biste nastavili. Nije važno ako spachete iz snimanja.*
- Ukoliko ne možete sami riješiti problem, pogledajte Antoniju Werner Hirsch (vidi sl. 2) i podignite prst. Ona će doći k vama i za pozornice. No, nadamo se da neće imati nikakvih problema.*
- Ne mogu vam obećati da će vasi usrediti*
- To je vještina koncentracije*
- Ne pokudavajte se kretni usporeno*

Nešto vam,

Henry Witt,

Petra Sabisch

The score presented above, is the cheat paper for the interpreters of Baehr's and Wilt's *Un après-midi*, which I have re-adapted for the present solo. You can reconstruct the original-score, if you read the text with all terms struck out and if you leave out the terms in grey colour.

Try to reconstruct it within one minute.

Gornja partitura je izabrala za tumača djela *Un après-midi* Baehr i Wilt, koji sam preuredila za ovaj solo. Možete rekonstruirati izvornu partituru čitajući preklettene pojmove i izostavljajući pojmove tiskane sivom bojom. Pokušajte to učiniti za jednu minutu.

6'09

Ingredients, history and making off *Un après-midi* / Sastojci, povijest i nastanak *Un après-midi*

The first version of the piece *Un après-midi* was performed in April 2003 in Ausland, Berlin, before being premiered one month later in the festival Reich und Bernstein at Podewil, Berlin. The ingredients of this show consist of 4 midioco players, 4 recorded midi-disks, 1 recorded CD, 4 interpreters and 1 light/ sound technician. Furthermore, there is a space without any props, except one suspended big black curtain that separates the left from the right side of the stage, several marks of different colours on the ground and four ghettoblasters around the stage. Other sound equipment, steered by the technician is used to make the CD audible to the audience. In the versions I saw (Berlin #6 and Frankfurt #7), there was no special stage floor and the windows were opened. As usual, the stage is in front of several rows of chairs for the audience.

Prva verzija komeda *Un après-midi* izvedena je u travnju 2003. u Ausland-u u Berlinu, prije no što će biti premijerno izveden mjesec dana kasnije na festivalu Reich und Bernstein u Podewilu, u Berlinu. Sastojci za ovaj komad uključuju 4 midioco-playera, 4 snimljena midi-diska, 1 snimljeni CD, 4 tumača i 1 tehničara za svjetlo i zvuk. Nadojde, tu je prostor bez rekvizita, osim velike crne zavjesa koja dijeli ljevu od desne strane pozornice, nekoliko raznobojnih oznaka na tlu i četiri ghettoblastera oko pozornice. Dodatna zvučna oprema, kojom upravlja tehničar, omogućuje da se CD čuje u publiku. Na izvedbama kojima sam prisustvovala (Berlin #6 i Frankfurt #7), nije bilo povućene pozornice i prozori su bili otvoreni. Kao i obično, prostor pozornice se nalazi pred nekoliko redova sjedala za publiku.

7'10

The interpreters of *Un après-midi* are chosen in the city where the show is performed. They change from one show to the other. The crucial point is that none of the interpreters knows the instructions before performing them. Second, it has to be highlighted that the four interpreters are asked to dress and behave in such a way, that they pass as another gender. In the Frankfurt version (*Un après-midi* #7, 25 August 2004), Antonia Baehr and Henry Wilt decided to choose interpreters who had lived at least for a while as a woman or declare themselves a woman. So the four interpreters were asked to pass as men, which does not explicitly mean to reproduce all circulating stereotypes of masculine behaviour, but to take over a convincing temporary identity as a man.

Tumači za *Un après-midi* biraju se u gradu u kojem se komad deje. Mjenjuju se za svaku izvedbu. Klučno je da nijedan tumač nije upoznat s uputama unaprijed, prije no što ih izvedi. Drugo, važno je naglasiti da se od četiri tumača traži da se odjenu i ponašaju tako da tegle da su suprotnog spola. U frankfurtskoj verziji (*Un après-midi* #7, 25. kolovoza 2004.), Antonia Baehr i Henry Wilt su odlučili izabrati tumače koji su neko vrijeme živjeli kao žene ili se izbjegavaju kao žene. Četiri tumača su bili zamoljeni da se prave da su muškarci, što ne znači izravno ponavljanje stereotipa muškog ponašanja, nego usvajanje uverljivog privremenog muškog identiteta.

7'55

Once the audience has taken their seats, the performance starts by verifying the synchronicity of the four MDs and the technician's CD. From this moment on, the whole performance is steered by the recorded instructions. As one of the audience, you will perceive four corporeal interpretations of something that you don't know. As a part of the performers, you will perceive one soundscape of something you don't know beforehand. From the beginning to the end of the performance, a nearly imperceptible "soundscape" is emitted by the four ghettoblasters surrounding the stage. This "soundscape", inspired by Jamie Lidell's "taught to box", is the splitting of a sound recording into four frequency bands, which are then played back on the four boom

Nakon što publiku zauzme mjesto, izvedba započinje provjerom usklađenosti četiri MD-a i tehničarjevog CD-a. Od tog trenutka, čitava se izvedba odvija prema snimljenim uputama. Kao dio publike, primjeti ćete četiri tjelesna tumačenja nečega što vam je neoznato. Kao jedan od izvedbaca, primjeti ćete partituru nečega što vam nije čiprje poznato. Od početka do kraja izvedbe, gotovo neprimjetno "zvučni krajolik" emitira se iz četiri ghettoblastera-a koji okružuju pozornicu. Taj "zvučni krajolik", nadahnut komadom "taught to box" Jamie Lidell, u stvari je podjela zvučnog zapisa na četiri frekvenčne linije, koje se onda emitiraju preko četiri uređaja. Dok je Jamie Lidell snimlju izvedbe *Prelude à l'après-midi d'un faune Claudea*

boxes. Whereas Jamie Lidell took a recording of *Prélude à l'apôtre-midi d'un faune* by Claude Debussy, split it into several frequencies and replayed them on boom boxes fixed one by one to moving bikes, the recordings of Baehr and Paulin are said to have taken place in Baehr's room at five o'clock in the morning on a sunny Sunday. The performance, as it went, thus showed his usually asceticistic heart

ance-auditor is thus disrupted by merely perceptible ones, unidentifiable murmurs and vibrations, or as Baehr describes: "What the audience hears in the actual performance space from the four boom boxes surrounding them, are one person's virtual movements between these four sound

A reading of the score of the performance of a score as a reading of a score.

Debutujući podijelila na nekoliko referencija i putala do bivene zvukove s uređajem prvičvenim na bokale koji su se kretali. Baehr i Paulin su načinilo snimljenje u sobi Anteone. Baehr u pet ujutro jedne sunčane nedjelje. Zvuk izvještice je daško oblikovan jedva primjenjivim pismama, neidentificiranim memorom i vibracijama, ili kako to Baehr opisuje: "Iako se publika čuje u prostoru izvještice, niti čitljiv zvučna uređaja koji ih okružuju je virtualno kretanje jedne osobe između ta četiri izvora zvuka. Kretanje slijedi čitanje partiture."

Granic parturie la vîndere parturie Granic parturie...

9'23
Interlude / Interludi



Fig. 1

Source and composition of $\text{Ar}^{40}/\text{Ar}^{36}$ ratio in atmospheric noble gas production

10'23
[virtual]

Un après-midi deals precisely with this virtuality of movements. No longer opposed to the Real, as Deleuze points out, the virtuality means the reality of continuous variations of variables in opposition to the actual determination of constant relationships.¹ Those critics, who spend their time to finally convict Deleuze of adherence to an ontological or vitalist thought, miss the point completely: Deleuze's virtual is virtual precisely because its emergence is being processed in an always specific way by his writing. *Il est temps* is

Upravo-midi bavi se upravo virtuelnošću kretanja. Budući da nije suprostavljen Stvarom, kao što ističe Deleuze, virtuelnost znači stvarnost nepristupljivog varijabli naizmjeru konkretnim određenjima postojanih odnosa.¹ Kritika koja nastoji Deleuzeu potužiti za privrženost ontološkoj ili vitalističkoj misli, potpuno je prometljiva: Deleuzeovo virtuelno je virtuelno Upravo stoga što se njegovo pojavljivanje uvijek procesira na specifičan način njegovim "pauziranjem".² Pauziranje, neustanova, nepristupljivo mjesto, pausiranje

¹ Giese, Beiträge i. Fließ
Quellen: Rousseau/
Pascal: Kapitalismus und
Sozialsysteme, Berlin
1987.

F. Usp. *Dark Writing: Critical Environments, Postmodern Theory and the Pragmatics of the 'Outside'*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 1996.

¹ Giles Deleuze/ Félix Guattari: *Tausend Plateau. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin 1987

⁴ Cf. as well to Cary Wolfe, *Critical Environmental Postmodern Theory and the pragmatism of the "outsider"*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London.

is not enough to consider only what he writes, for Deleuze's writings constantly process the productive difference between what he says and how he says it. His texts are about anything else than the processing of this shifting gap between the specificity of each single matter and the method it unfolds. The virtual as an emergence of possibilities is already part of the procedure longing for it, although this emergence as an emergence can neither be controlled nor produced. There is no guarantee for the virtual. Only by the very process of a specific writing against the real real, the deleuzian virtual has a chance to emerge as the potential to write otherwise. The virtual thus produces its latent presence only by a permanent processing of and within the actual determinations. That's why the virtual vanishes when you insist in affirming its presence. Without process, there's no virtual.

The virtuality I see at work in *Un après-midi* derives from the fact, that the audience can not hear the instructions. Even if there is another soundlayer besides the discrete "soundscape" described above, there is no means to "know" the concrete instructions. The soundlayer audible to everybody in the audience includes Deleuze's "Prélude à un après-midi d'un faune", some rather technical and specific instructions for body movements, and a dialogue taken from the film *Kings & Monsters* made by Werner Hirsch. It thus offers a lot of different layers to "read" the ongoing little and precise movements, but the audience can never be certain, that their interpretation-layer is identical to the one that steers the movements.

To be clear: Important is not the fact that you do not know the instructions. There are so many performances and nobody cares about the cue-ted for the performers. It is something else which is at stake at this point: Precisely because you know, that the whole performance is steered by instructions, you know that you do not know them. And in staging this impossibility of knowledge, control or a total understanding by the audience, the actual movements and their principles, motivations and schemes let emerge the potential for their alterity, that is virtuality. Therefore *Un après-midi* is no longer a performance about knowing and understanding, neither about identifying nor emotions. It is a landscape, a mapping of a thought, a body, many bodies, sensations. It just processes what the audience does anyway: producing a show by its gaze and interpretations. Permanently balanced within this gap between the latency of peasant scores, cybernetic programs etc. and the concrete gestures, postures and attitudes, asking to be reshaped in any single moment, in any transformation of their actual configurations, the audience finally becomes what it is: a multiplicity of reading bodies, extremely productive.

jer Deleuzeovo pisanje stalno procesuirana produktivnu razliku između onoga što on govori i načina na koji to čini. Njegovi su tekstovi upravo o procesuiranju tih jazova između specifičnosti svake pojedine stvari i metode koju razvija. Virtualno, kao pojavljivanje mogućnosti već je dio procesa koja za njim teži, premda se to pojavljivanja kao pojavljivanje ne može ni redzbiti ni prizvesti. Nema jasniva za virtualno. Jedino samim procesom specifičnog pisanja protiv stvarnog sljvernog ima deleuzijsko virtualno sigleda pojaviti se kao mogućnost drugačijeg pisanja. Virtualno proizvodi svoje latentno pristupšte jedino stalinim procesuiranjem konkretnih određenja i unutar njih. Zato virtualno nastaje kada nestože poherđi njegovo pristupstvo. Bez procesa nema virtualnog.

Virtualnošto koju vidim na djelu u *Un après-midi* proglaši iz činjenice da publika ne daje upute. Iako postoji još jedan slj. zvuka osim gore opisanog "zvučnog krajolika", nema nacine da publika "sazna" konkrete upute: zvuk koji mogu čuti svi koji su u publiku uključuju. Deleuzijsko djelo *Prélude à un après-midi d'un faune*, neka tehničke upute za pojedine kretnje i dijalog iz filma *Kings & Monsters* Wernera Hirscha. On dekli nudi nazne slojeva za "čitati" manji prečimci pokreta, ali publika ne može biti sigurna da je njihov slij. turnira jednak onome koji upravlja kretnjama.

Da se razumijemo: nije važno to što ne znate upute. Ima toliko izvedaba i nikoga nije briga za blagovni izvodacima. Radi se o nešto drugome: upravo zato što znate da čitavom izvedbom upravljaju upute, znate da ih ne znate. Upozorjujući na nemogućnost znanja, nadzora ili potpunog razumijevanja od strane publike, stvarni pokreti i njihova nečela, motivi i sheme dovode do pojave mogućnosti svog drugosti, to jest avio virtualnosti. Stoga *Un après-midi* više nije zvezba o znanju i razumijevanju, niti o identifikaciji ili osjećajima. To je krajolik, kartografija miši, tijela, mnogih tijela, osjećaja. To je proces, ono što publika onako čini: probioći kroz vlasti svog pogledom i transformirajući. Trajno balansirajući nad jazom između latentnosti pristupnih partitura, kibernetičkih programa itd. i konkretnih gesta, stvarajući držanju, koj traže da budu preoblikovani u svakom trenutku u neku transformaciju svojih konfiguracija, publika konačno postaje ono što jest: vlastištvo tijela koja čitaju, i to iznimno produktivne vlastištvo.



fig. 2

Audience / Publika

But if the audience becomes that multiplicity, that every single person already stands for, just by producing readings, what is then the difference from the interpreters on stage?

Of course, the interpreters have a special light from above, they have more space around them, they are more vertical than the audience, and last but not least they have a minidisk with a score. Ok. They have different props. But it is interesting that they cannot "dispose of" them as one disposes of knowledge or of goods etc. As they subscribed to follow the unknown score the best as possible, they are on the same level of knowledge as the audience. They just listen and thus form in the literal sense of the word nothing else than an audience. Being observed by another audience, they do exactly the same thing as this audience: they interpret. The only difference then lies in the fact, that the performers' interpretation of the recorded score is simultaneously translated in movements, which are exposed during their interpretation.

No ako publika postane ta višestrukošt, koju već predstavlja svaka pojedina osoba, sarmičnim činom čitanja, po čemu se onda razlikuje od tumača na pozornici?

Dakako, tumači imaju posebno svjetlo odozgo, imaju više prostora oko sebe, usporedjuju su nego publika, i napoljeni, ali ne i nagnjeni vladno, imaju minidisk s partitom. Dobro. Imaju razne revizije. Ali zanimljivo je da njima ne mogu "raspolagati" kao što se raspodjelju zanimanjem ili dobrinom itd. Pratili su slijediti nepoznatu partitu najbolje što znaju, te su na istoj razini znanja kao i publika. Oni nepresto sjede i slušaju ta, u doslovnom smislu riječi, tvore publiku. Dok ih promatra druga publika, oni dine isto isto i ta publika: tumača. Jedina razlika je u tome što se tumačenje slijenjene partiture od strane izvođača simultano prevedi u pokrete, koji se izlazu za vrijeme tumačenja.

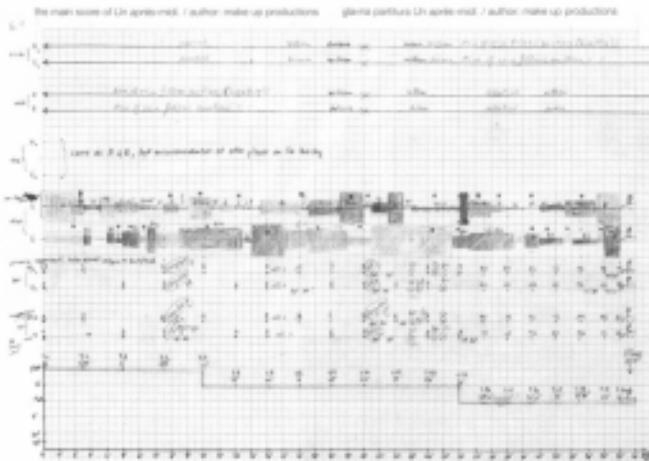
Exposure / Izloženost

Let's have a closer look at this exposure. Exposed are bodies on stage, "reading" or interpreting bodies, concentrated on a score, bodies in all their singularity. While being steered by something invisible, the score as the animating artificial limb of the body, as matrix, it is not so much the uncertainty of the performer which is exposed, but the score itself. In a way one could say that the score is everywhere. Precisely because the score is nothing more than its interpretations. But on the other hand, the interpreters will question at any moment, whether a single gesture, a gaze or a movement belongs to the score or not. By interpreting the present corporeal movements in order to deduce scores of it, the reading bodies process a constantly effective tension between what the present bodies do, how they do it and how the circuit diagram has to look like in order to animate them in such a way. The interpretation of the score becomes invention of the score, invention of the "outside" of the score, rupture with pre-texts or post-effects. The "outside" is thus the failure of a score failing to still be the same score, failing to reduce the score to one single score. Exposed is thus, that there is no total score.

Promotrimo pobliže tu izloženost. Izložena su tijelo na sceni, tijela koja "čitaju" ili tumače, usredotočena na partituru, tijela u svojoj singularnosti. Dok ih vodi nešto nevidljivo (partituru kao umjetni ud tijela, kao matičak), nje izložena toliko nesigurnost izvođača, već sama partitura. Na neki bi se rečin moglo reći da je partitura svogodišnje. Upravo zato što partitura i nije ništa drugo nego nestra tumačenja. No s druge strane, za tumače se u svakom trenutku postavlja pitanje pripadaju li pojedina gesta, pogled ili kretanja partitu ili ne. Tumači prisutne tjelesne pokrete kako bi iz njih izvezli partitu, tijela koja čitaju procesuiraju trajno učinkovit nepotpust između onoga što prisutna tijela čine, kako to čine i kako bi trebalo izgledati dijagram da ih tako polireme. Tumačenje partiture postaje iznalaženje partiture, iznalaženje "izvanjskoga" partiture, razlik s pred-teatrom i post-teatrom. "izvanjsko" je tako neusupno partitu da bude i dalje ista partitura, da svede partituru na jednu partituru. Tako je izloženo da nema potpune partiture.

fig. 3

glasna partitura Lili aprile-midi / author: make up production



Instead there are two main layers of scores. First, the score recorded on a mindisk and second, the one to pass as a man. Whereas the former proceeds the permanent figuration and disfiguration of perceived scores, the second one processes gendering. Gendering means here the double process of "passing as" and the perception of gender as always already linked to its interpretation. If I follow the assumption, that there is no body without gender and no perception of gender without construction of gender, how can the bodies of Witt and Baehr be described? What are they alike?

The most striking effect of these strange and familiar bodies seems to me that they become, while morphing into maleness, extremely singular, particular and specific. Paradoxically, their longings for a certain generic produce simultaneously the withdrawal of the generic. Somehow, these bodies do no longer refer to the genetics of masculinity, femininity or queerness. They are incomplete, unfinished, completely faked and absolutely true. They cause the drag effect as their truth, and stage this effective truth as a cause to cause on, which is affirmed and contradicted in every single breath.

What you see, is thus not the perfection of drag techniques (even if these techniques are skilfully applied and efficiently used), but the processuality of passing. And this passing is, as a processual one, always specific, concrete and - singular. This singularity has not to be mixed up with a hidden but somehow authentic personality, revealing "itself" in the very moment of drag. It is just the effect of processing a generic male within a specific body, its circumstances and interpretations. And as such, as the (dis)continuous variation of the variables of gendering, the gendering in *Un après-midi* coincides with the virtual.

Uvjetoj toga imamo da glavna sličja partiture. Prvo, zapisa na mindisku i, drugo, uputa da se "bude" muškarac. Dok ovo prvo procesuiraju stalinu figuraciju i izobiljeće percipiiranu uputu, potonje procesuiraju rod. Pod tim mislimo na dvostruk proces "prolaskačenje pod" i percipacije roda kao uvek već povezanog sa svojim tumačenjem. Slijedim li pretpostavku da nema tijela bez roda, da nema percipaciju roda bez konstrukcije roda, kako onda opisati tijela Witta i Baehr? Kako ona izgledaju?

Najfrepatniji učinak tih neobičnih i pozmetih tijela je da postaju, mijenjajući se u muškarce, iznimno jedinstvene, specifčne. Paradoksalno, njihova čestica za rodnu istodobno tvori povlačenje rodnoga. Ta se tijela na neki način vidi ne odnose na rodnu muškarost, ženskost ili queerness. One su njezinkova, nedovoljna, posebne žadne i apolitne istinita. Njihova je istina prerušavanje, i ta se istina upoznaje kao razlog koji se potvrđuje i pobavlja u svakom dijelu.

Ono što vidite nije dačke savremenstvo tehnika prerušavanja (premda se te tehnike vješt u učinkovito iskoristiti), nego procesualnost prolaska. A taj prolazak je, kao proces, uvek specifičan, konkretni i - jedinstven. Tu jedinstvenost ne valja briši sa skrivenom, ali nekako autentičnom osobinom, koja "se" otkriva u činu prerušavanja. To je samo učinak procesuiranja genericnog muškarca u konkretnom tijelu, u okviru njegovih okolnosti i tumačenja. Kao takav, kao (dis)kontinuirana varijacija na varijabli roda, rod se u *Un après-midi* podudara s virtuelnim.

* This lecture has been held in the frame of the festival *Lignes de corps et Espaces Per Passim* in Valencia on November 2002.

There are choreographed bodies, bodies which are being written and writing at the same time, bodies obeying to scores, interpreting scores, sedimentations of scores. Bodies which constantly disfigure and thus change the chore that is the "ground" from which they differ. *Un après-midi* is not choreography about something. It is rather processing multiple some things within their concrete framings and interpretations. Landscapes and mappings of the virtual. Or as Mårten Spångberg formulates in his lecture I don't want to know anything about it: "...it is choreography in the sense that it unfolds performance itself as discourse, or even not only performance, but also the ensemble of conventions surrounding it, which is to say a performance that unfolds not only what am I perceiving in what I am perceiving, but performs a shift from a position of the interpretation of an utterance towards the interpretation of what representational orders is governing the experience. In other words a performance that travels beyond representing 'as' discourse; instead the focus of the investment is on the ideology with which he, the performer, as much as the spectator engages in the process of unfolding."*

The specificity of *Un après-midi* resides precisely in the choreography as a means to process these gaze regimes and interpretational registers, not in order to control them or by imposing a particular one, but in order to reflect them as multiple unfoldinga, that is as a possibility for change.

Pošto koreografirana tijela, tijela koja ispisuje i koja istodobno piše, tijela koja slijede partiture, tumači partiture, koja su nastupe partiture. Tijela koja nezavistno izobiljećuju tako mijenjajući se, to jest "podlogu" od koje se razlikuju. *Un après-midi* nije koreografija o nečemu. To je prije procesuiranje raznorodnih stvari skupa s njihovim konkretnim okvirima i tumačenjima. Krajnja i kartografska virtuelnog. Ili kako to formuliira Mårten Spångberg u svom predavanju I don't want to know anything about it: "... to je koreografija učinak što razvija samu izvedbu kao diskurs, ili čak ne samo izvedbu, nego i skup konvencija što je okružuju, što će red izvedbu koja razvija ne samo ono što je percipiran u onome što percioniš, nego i izvodi promjenu položaja tumačenja ležaka prema tumačenju onih poredaka reprezentacije koji vladaju istaknutom. Drugim rječima, izvedba koja ide dalje od predstavljanja "nekog" diskursa; u žanritu uloga je umjesto toga ideologija koja njega, izvedba, angažira u procesu razvoja prednokao kao i gledatelja.*

Posebnost komada *Un après-midi* leži upravo u koreografiji kao sredstvu procesuiranja tih raznih pogleda i interpretativnih regijata, ne zato da bi se njima ovlađalo, niti da bi se neki od njih nametnuo, nego zato da ih se promišlja kao višestruka razvijanja, to jest kao mogućnosti za promjenu.

* Predavanje održano u sklopu festivala *Lignes de corps et Espaces Per Passim* u Valenciau u listopadu 2002.

21'03
Interlude 2 / Interludij 2

Please take 90 seconds to remember or imagine the map that John Cage proposed as the score for his *Solo for Voice 3*; a map which has been one of the starting points for *Un après-midi*.

U vremenu od oko 90 sekundi pokusajte zapamtiti ili zamisliti kartu što ju je John Cage predložio kao partituru svoga djela *Solo for Voice 3*; ta je karta bila jednim od polazilista za *Un après-midi*.

22'33"
Audience / Publika

While thinking of the audience as multiplicity of different reading bodies, I found the following definition in my old school Dictionary of English.

Razmišljajući o publici kao o mnoštvu različitih tijela koja čitaju, razmotrimo rječničku definiciju publike:

au-di-ence n.

1 [C] the people listening to or watching a performance, speech, television show, etc.: The audience was/were very excited by the show. I am audience of 20,000. 2 [C] a formal meeting between somebody powerful and somebody less important: The queen allowed him an audience of 20 minutes 3 [U] the freedom to be heard, as in court.

Dictionary of Contemporary English. Ein umfassendes einheitliches Wörterbuch für Schule und Hochschule. Langenscheidt-Langman, Göteborg 1985.

publika 2 [Mes. evr.]

1 ukupnost onih koji prisustvuju čemu kao gledaoci ili slušatelji 2 javnost 3 narod, masa

> čitalčka ~, kazališna ~, književna ~ i sl. javnost; široka ~ zainteresirana i kvalificirana javnost u najširem smislu

Vladimir Arnić: Rječnik hrvatskog jezika (Zagreb: Novi Uver, 1991.)

First of all I thought about the striking difference between this definition and the audience in *Un après-midi*: The audience - I had counted around 80 persons in the Frankfurt version - was no longer qualifiable by mass characteristics, neither by a homogeneous reaction. But when I come to the last point, which inveres in a way the audience's

Prvo upada u oči drastična razlika između ove definicije i publice u *Un après-midi*: publika - izbrojala sam oko 80 osoba na Frankfurškoj izvedbi - nije više bila određiva po svojim massivnim odlikama, niti svojom homogenom reakcijom (ukupno). Posljednji primjer, međutim, koji na neki način ističe akrilan učinak publice, poseve je primjer u

agency as that, what is heard in a certain conventional setting, I thought, that this was exactly the point in *Un après-midi*: An audience listened by another audience, the same audience, other audience of the audience. And while contemplating these words even longer, it suddenly came to my mind that as, part of the audience on stage, I have been very excited by the show. And finally has the temporal interstice of *Un après-midi* - lasting rather 35 than 20 minutes - not been accented by the generosity of King Antonio and Queen Henry? How could one describe then the relationship between flairs and audiences?

There are ways to perceive and ways to perform. There are ways to perform perceiving and ways to perceive performing. Perception of the performance of perception as a performance. Persons who perceive the performance of perception as a performance are called audience. Persons who perform the performance of perception as a perception are called performers, at least if they do it in the very presence of persons who perceive their performance performing the perception. A performer is thus already a part of the audience, as the audience is a constitutive part of the performance. Performing audiences performing performances. Or reading bodies reading bodies reading bodies.

službaju *Un après-midi*: publike koja izvođače pretvaraju u svoju publiku, isto tako zaинтересiranu i kvalificiranu, u publiku publike. Pao mi je na pamet da sam kao dio publike na pozornici bila vrlo uzbudljena izvedbom. I napokon, nije li vremenski intersticij u predstavi *Un après-midi* - trajao je 35 a ne 20 minuta - odobren zahvaljujući velikodušnosti Kralja Antona i Kraljice Henry? Kako, dakle, opisati odnos fauza i publike?

Poстоје различити начини перцепирања и изведбе. Postoje različiti načini izvedbe percepcije, postoje različiti načini percepcije izvedbe. Percepcija izvedbe percepcije kao izvedbe. Osobe koje percipišu izvedbu percepcije kao izvedbe zovu se publikom. Osobe koje izvede izvedbu percepcije kao percepcije zovu se izvođači, barem ukoliko to čine u pristupu osobe koja percipišu njihovu izvedbu izvođenja percepcije. Izvođač je tako već dio publike, upravo kao što je publike konstitutivni dio izvedbe. Izvedba publike izvodi izvedbu, ili tijela koja čitaju tijela koja čitaju tijela koja čitaju.

24'57

Postlude / Postludi:

Please take now a photo of yourself and send it to sabisch.petra@freenet.de in order to take part in our documentation of the solo for reading bodies. Please add a note, whether you want your photo to be shown in an exhibition On Audience or not, we are preparing for the Centre Georges Pompidou in Paris (September 2005).

Thank you very much of having run the solo
Very best,
Petra Sabisch

Molim vas da se sada fotografirate i da zatim pošaljete fotografiju na sabisch.petra@freenet.de kako bi ona bila uvrštena u našu dokumentaciju ovog solja za tijela koja čitaju. Molim vas da dodate bilješku o tome želite li ili ne da vaša fotografija bude prikazana u sklopu našte izložbe. O publiku, što je pripremamo za Centar Georges Pompidou u Parizu (rujan 2005.). Hvala vam što ste izveli ovaj solo!

Štavko dobro,

Petra Sabisch

39'57

End / Kraj

JANOS SUGÁR:

Zagreb Time Patrol

ekUrbanFestival

VIKEND 4

28. - 30. svibnja
17. - 20. h. Glavni kolodvor

Na gradskom trgu postavljena je kamp kudica. Svakog bio diskografskini može rezervi ciklomat 10 minuta, dobit će 100 kuna. Transkript teksta bit će objavljeni kao novine s naslovom Time Patrol i prodavat će se u kioscima na trgu.

Namjera je proizvesti dokumentarac čija je buduća vrijednost neprocjenjiva - upravo stoga što se čini da u sadržajima nema nikakav značaj. Recimo, što bismo dali za vjeran transkript usputne konverzacija koja se zbila u poltaraskoj kociji na početku 19. st.

S druge strane, kao rezultat tehnološkog napretka privatna se sfera neprestano žrtvuje: efektivnu komunikaciju, suradnju i koordinaciju plaćamo sve manjom sigurnoću naših privatnosti i sigurnosti. Sve (posta, telefon, e-mail, kreditne kartice) se može kontrolirati (ispunjene sateliti, nadzorne kamere, sustavi za prepoznavanje lica) i automatsko pretraživanje i zatvaranje filtri na internetu te je stoga u svakodnevnjoj komunikaciji lakše pretpostaviti da smo neprestano u javnosti.

Janos Sugár je studirao na Odjelu za Kiparstvo pri mađarskoj likovnoj akademiji u Budimpešti (1979. - 1984.). Između 1980. i 1986. bio je aktivno uključen u izložbe i performanse interdisciplinarnih umjetničkih skupina Indigo koju je vodio Miklós Erdély. Sudjeluje na međunarodnim i nacionalnim izložbama od sredine 1980-ih. 1992. izlazio je na documents bi u Kasselu, 1996. na Manifesti I u Rotterdamu. Stipendist programa Artlink Residency na Cleveland Institute of Art 1994., 1997./98. boravio na čeherskomjesečnoj te 1999. na bronjeromjesečnoj stipendiji pri Experimental Intermedia u New Yorku. Filmovi su mu prikazivani na Anthology Film Archives u New Yorku 1998.



Janos Sugár, Zagreb Time Patrol, ekUrbanFestival 2004

snimila: Vesna Mihovil



Ovo je antologija postojanja. Živeti u nekoliko redova ili od nekoliko stranica, češtrojne nesreće i svrštane skupljene na jednom mjestu u tek, pregnati rječi ... posebni život, oni koji su postali, kroz to zna kakve slučajnosti, čudne poeme.

Michel Foucault: *The Life of Infamous Men* (La vie des hommes infâmes)

[ZUMERANJE]

Vremenska patrola, populistički slušatelj

Beata Hock

U engleskog prevala Larisa Petrić

Intro I. Sugárova izmještanja konteksta

‘Gibanje i pomicanje konteksta’: eksperimenti u povezivanju privatnih i javnih situacija, različitih žanrova ili pojava kojima upravlja slučajnost, a koje izvorno nisu povezane, karakteriziraju rad Jánosa Sugára posljednjih godina. U „video oper“¹ iz 1987. iskoreito je teleti snimljeno razgovora o radu video-fotografa pri snimanju jedne suvremenе opere koji je vodio s video-tehničarom, čime je izmještao tekt i promjenio, ili čak ponisti, njegovo prvotno značenje. Drugom je prilikom uredio da posjetitelji na otvorenju jedne izložbe u ICA, u Dunajevanu, slobodno koriste javni telefon postavljen na izložbenom mjestu – samo im je rečeno da će se njihovi razgovori snimati. Poslijje je, nekom drugom prilikom, Sugár dao glumicima da to čitaju, bez prethodnog postavljanja na pozornicu ili razbrtanja, u do tada već neutralizirani ili bez-kontekstnim dijalcima (Public Phone, 2002.). U 1980-ima je fotografirao razbijene stolice trgovina po čitavoj Budimpešti, a ta slike danas možemo gledati kao i mnoge druge zabilješke o izgledu i atmosferi grada u to doba. Svaka njegovog projekta očuvanja grafita (više informacija na <http://www.icons.org/pages/SugarJSugar.html>) jest očuvanje prolaznih ili stalno mijenjajućih tragova vremena u suvremenom društvu.

¹ Immortal Cupids (Chamber Opera in Videotechnology) izvedeno 1988., 1991., 1996.

Intro II. Značaj javne umjetnosti u Mađarskoj

Još uvelike nedefiniran pojam javne umjetnosti sve se češće javlja na suvremenoj mađarskoj umjetničkoj sceni. Čvrstu je definiciju teško naći, a jedne strane zato što šireno značenje termina od „javno prikazane umjetnosti“ do „umjetnosti lokalne zajednice“ („community art“) zahvaća i englesku jezičnu upotrebu termina, a s druge strane zato što mađarski pojam koji se do danas koristi u označavanju prvenstveno od države naručenih reprezentativnih spomenika smještenih u jenim prostorima nije primjenjiv na ovaj novi umjetnički oblik. Sve veći broj novih pothvata u okvirima ovakve vrste umjetničke prokose ni na koji način nije ukinuo semantičku neskladost termina. I samo složenica zvuči „kao okvirni: specifična relativna autonomija umjetnosti čini se neispajom s izuzetno ne-autonomnim zahtjevima javnosti“². Dva bi se dijela te figure mogla povezati kroz ideju uzajamne komunikacije rastjenjem tradicionalnih granica umjetnosti i njenim približavanjem svakodnevnim, s ugradenim osjećajem za društvenu odgovornost. Pa ipak, napeljao u navedenom okvirnom jedva da se može osjetiti u nastojanjima da se javna umjetnost u Mađarskoj naturalizira, budući da većina suvremenih umjetnika ne primava koncept prema kojem umjetnik poduzima određene društvene „zadatke“, već prije negnju tome da se poviše i i natraža na mit o autonomnosti umjetnosti, umjetničkoj slobodi i individualnim (individualističkim) strategijama. Čak i umjetnici koji u umjetnosti otkrivaju snagu obraćanja različitim društvenim problemima češće ne uspijevaju zadaći stvarnu premu cilju uzajamne interdisciplinarnosti suradnje kroz koju se može pridonjeti da se rješi problemi. Mnogi i sami priznaju da istražuju kako uvela izoliranost umjetnosti u suvremenom društvu pokušavajući usmjeriti pozornost javnosti na svoj rad. No ne zvuči li to više kao PPI, tј. govor predstavnika za odnose s javnošću, koji zagovara suvremenu umjetnost, nego kao pokusaj uspostavljanja uzajamne komunikacije građana kroz umjetnost kao određenu posrednicu?

² Iwao Hachiman: Four Stages of Public Art, Third Rev., 2000./4., str. 430.

Intro III. Moscow Square - Gravitation

² Gergely Nagy: Testimony - Konzult inovacije a Muzejna temen. Muzej (2005), god. 1, 5.

Početkom proljeća ljeta, u okviru ljetotrijednog projekta *Moscow Square - Gravitation* (<http://www.ludvigmuseum.hu/moszkvater>), u Mađarskoj je poduzet jedan od najobimnijih napora da se umjetnost predstavi u javnom prostoru. Nekoliko je recenzenci, uključujući i Gergely Nagya,² temeljito i opšte posla o mjestu upozorenja. Nagy nije samo spomenuo odnosnost gigantskog i smrtonog prometnog dvorišta, već i nekoliko drugih stoljeća njegovog složenog konteksta, povezivši jedan od samog imena koje se odnosi na prošle veze i današnje ambivalentne odnose. "Moskovski trg vjerojatno je najkontradiktorniji od svih javnih prostora u Budimpešti... Dijelom omeđen trima najbogatijim kvartovima s budimskim stranama, predstavlja potisnuto nečistu sijenu grada koji tu 'uspodčuje' mnoga obespravljanja i osvremenjavanje: one koji se 'ubaju' smrtenjem lepila i neuspješne nadričane. Istovremeno, to je i mjesto na kom se sastaju ljudi koji idu u kupnju u obližnji luksuzni shopping centar, gde zajubljeni lokalni tržnici ugođavaju saftarice i gdje se okupljuju 'partijani' prema noćnog izlaska. ... Propovjednici, ultra-desni preprodavci knjiga, ljudi, umirovljeni borci za obnova okolice također posjećuju ovaj trg... plamenito, gradanstvo i izopencici mikro-državice Moskovskog trga." Stoga je to idealno mjesto za shvaćanje javne umjetnosti - ili, moguće, prehvatanje umjetnosti u umjetnosti za javnost?...

FOKUSIRANJE

³ Opreka 16-eura jedna desetina napušta place u Mađarskoj, što odgovara trećem istih dana, a nešto manje od puno četiri mjeseca stranica da gradski promet.

⁴ U način što je mesta koja tako zamjenjuje magnetofonom koji brže budi, samo umjetnik i 'član'.

⁵ Usp. spisu Franciske Zilyom o interesantnim izdanjima prikazanim na *Moscow Square*. Zilaym F.: *Question to Ask, Messages to Make: On Art in Public Spaces*. *Passages: Central European Contemporary Art Review*, 2005/3, str.70.

Time Patrol Stand (stand vremenske patrole) bio je jedan od projekata uprizorenih za vrijeme odvijanja *Moscow Square - Gravitation* 'eventa'. U nevezane dane, u određene sate, na trgu je bilo parkirano kombi-vozilo koje je funkcionalno bilo neobična 'vježbo-janitarska auto'. Sankcija koja bi osobi za plesačom mlađinom mogao beveri deset minuta nešto napraviti diktirao, ali bi, poređ možućnosti da gledači kuće isto tako, nagrađen honoratom od 4000 forinti.³ Ti bi se tekući potom pojavili, nerediti i anonymni, u publikaciji pod naslovom *Time Patrol* koja se prodavala kod susjednog prodavača novina na trgu. Križio se tako, pretučiši bilo kakav kriterij selekcije i s time povezavši jednočina, arhivski određeni segment sadašnjosti u vremenskoj kaputu predodređenom za neku napredovanju - i to zato što sa sobom ne nosi nikakvu dosada jesnu i očitu venu - buduću aktivaciju.

Izmještanje ili premještanje konteksta između sadašnjosti i budućnosti, ali što je još važnije, između privatne i javne sfere, također je jedan od glavnih elemenata *Time Patrol Stand-a* - iako se ovdje za pravo radi o kvesti-prištini i kroz-javnom okolišu. Privremeno zatočenje cecice koja tipa, umjetnika i njegovog 'klijenta'⁴ u kombiju stvara - čak iako su ti ljudi jedni drugima potpuno strani - atmosferu povjerenja koja svaki put govorniku potiske da govori o počivne osobnim stvarima, koje se često obavljaju u nekoj vrsti biografskog okvira. "Rodjeni sam u Transilvaniji u Bečeđetinu, krenuo sam u školu i idu mi je dobro u prva četiri razreda." "Ovo će biti nekakva zvratna priča. Rodjeni sam u sjekuru 1968., 19-og u mjesecu." U velikom broju priča, međutim, sve su te vrlo privatne stvari gusto ispresegane faktorima društvene lokacije. Čini se da u ovakvim slučajevima govornici ovi priliku (da s drugim podjele svoje privatne nesreće) vide gotovo kao šansu da li prikrije mogućnost da ih se javno sastuđa, da ih javnost čuje, što se odražava u velikom broju 'društvenih belja' koje javno iznose. To je doista jezgrovito oprimiranje slogan kojeg je uvela feministička kritika, a koji gledi: 'osobno je političko'.

Za razliku od nekolicine sudionika projekta *Gravitation* koji su (izkoristili) situaciju javnog prostora kako bi svoj rad nametnuli publici koja ne običaju posjeđivati galerije, *Time Patrol Stand* dokazao je da je bez sumnje site-specific intervencija koja je 'lokaciju' pristupu na određenom javnom prostoru pravotvorne u prigode govornike čiji govor treba zabilježiti i dokumentirati. Umjetnik je također uspio eliminirati hijerarhijski postav koji je često prisutan u participativnim ili 'interaktivnim' projektima, pri čemu umjetnik drži sve uže i promatrali, ponosak se čak i zabilježiti time, kako prolaznici zviđi do dalača ili zbrinje.⁵ Umjesto toga, Sugrašovi su 'subjekti' istog trenutka shvatili svrhu i smisao standa i bili spremni sudjelovati, što se odvijalo u njihovoj spremnosti da satima čekaju u redu da uđu u kombi ili da dodu ponovo sjedeti put ako ne bi stigli ući, u međuvremenu razmijljajući o tome o čemu bi mogli govoriti.

Uz atribute tradicionalno shvaćene javne umjetnosti *Time Patrol* također postavlja i funkciju reprezentacije. No uvidjajući da urbani javni prostori mogu ponuditi nepräsentaciju tko crima čija je reprezentacija u demokratskim institucijama izostavljena, *Time Patrol* ne služi onima na dominantnim pozicijama, već daje glas onima koji ostaju nezamislieni i neprilagođeni, nerediti i njeni u narativima modi. Jedan od načina provedbe te zamjene jest izostajanje mehanizma filtriranja negljave: dok bi u drugim nešto javnim prostorima ulaznica od 4000 forinti bila su da, zapravo, izdjevi i odstrani neželjene elemente, ovdje su ljudi koji se obično ne bi 'prodali' za toliki iznos unaprijed selektirani. To rezulira pojavom delju glavnih grupe ljudi: studenti i ljudi na margini ili periferiji. Još je jedan filter pridonio tome da rad doista bude specifičan upravo za to određeno mjesto (site-specific): potreba da se čeka nekoliko sati kako bi se usputno ušao u opet je okupla uobičajeno stanovništvo tega: beskućnike, starje ljudi, nezaposlene i studente - ali ne i prepratnjice 'VIPove' ovog imkrodržavstva. *Time* je *Time Patrol* stvorila mentalnu mapu ove urbane pozornice koju arhitektonski koncepti ili nečti ulice nikada ne bi pročinili.

Rješavanje problema I. Sredstva za preživljavanje

Imajući na umu kako udomaćeni govor o javnoj umjetnosti iziskava na autonomiji umjetnosti nesuprot aktualnoj društvenoj utilnosti, uvidjeli da je Time Pablo dvokratno pridonijela ublažavanju društvenih problema - u malim razmjerima, ali na vrlo stvarnoj razini, te u velim razmjerima, iako na velje simboličko-teorijskoj razini - smjene je povjata.

Već na prvi pogled, plaćati nekome za sudjelovanje kontroverzno je pitanje. Zašto nudeći mogućnosti komunikacije i situacije - koja daje oduševljenje za nečije iskustvo u tome da se njegova ili njena riječ ne sluša i ne čuje - ne bi bilo dovoljno da se oče, dokle, "u javnosti" i bude društveno angažiran? Zašto pokvariti taj zgodan model interakcija dajući novce audiencima koji su dali "šambo radi novca"? Taj "novac", tih 4000 tornti, kao što smo vidjeli, nije stvarno samo kao placa, već također kao određeni filter. Kao jednokratni iznos može nesto značiti samo onima koji nemaju stalni prihoda, noako to provjerimo i prikažemo kao jednu šestinu satnica od 24.000 tornti, odjelo je da je to relativno pristojan iznos, iako umjetnik prvotno nemaju nije bila da rješi bilo čije akutne probleme, u mnogim je slučajevima taj iznos privremeno olakšao vrlo stvarne finansijske potreboti - čije naznajne oni koji lameriraju nad kvarenjem umjetničkog djela novcem ne mogu zamisliti ni u svojim najčujnijim morama. Činjenica materijalne nagrade za verbalni ili intelektualni rad, ili činjenica da je netko doista plaćen onako kako je prethodno dogovorenio, također je imala simboličku snagu naknada za napone koji su niznja, u nekoj drugoj situaciji, ostali doslovno neplaćeni, o čemu svjedoče brojni narativni leksički sudionika. "Ove su novčanice posebne, nisu kao ostale, ove su više žute i lepoši, ili je to možda zato što već dugo nisam uopće vidio/vidjela novčanice." Tako su od nas tamo radili po čitav dan i jedva smo uspjeli potjerati po noći, i to bez placa, jer su došle te slijedeće i sve što smo dobili bili su batine, umjesto placa."

Rješavanje problema II. Podređani

Neprekiniti tokovi neošikivanju povjerljivih, često nevjerojatnih i ponazavajućih, privatnih priča slučajnih i pripadajućih govornika pri naknadnom objavljuvanju nisu bile uvedene poput standardne pisane proze. Začuđnost ove devijantne tekstualnosti često ometa razumijevanje, no u isto vrijeme rješava iznenadujuće neponošljivoj produkciju značenja prethvana u izvanredno aktivni proces je proizvedeni efekt razbjirača čitateljeve lingvistike, ali i društvene konvencije. Na isti je način britanski "radikalni kulturalist", E. P. Thompson, trudio se da i neobjećućnjim i "pogrešno shvaćenim" povijesnim subjektima omogući dostojanstvo u tome da ih se saustavlja i čuje, predstavljajući neprisiljenje "glasovima" njihove zanemarivanih ljudi.⁷ Strategije novog historičarstva Thompsona i umjetnika Suglara zapanjujuće se podudaraju, što Vremenski patroli dovođu u vezi s oviom suprotnim historiografskim trendom, s povijesni "odozgo" koja bi ustristiti "zapas o nejasnomatnima, o onome što je preluciano, o onome što nikada nije izgovoren". *The Life of Intemous Men* [La Vie des Hommes Intimes] Michel Foucaulta također je dio ovog protu-historijskog potvrdišta koji se fokusira na proučavanju "svakodnevnog". Baš kao i priče koje se spominju u tekstu koji sam navela kao svoj mrtvo, tako i njihov poslijeretko čitajući Vremenske patrole preraštaju u "čudne poeme", nespretnе prozne stihove, s bezobzirno ponavljajućim bolnim ljet-motivima. "Ali kako neko uopće može razgovoriti s nekim svim mnom na takav način? ... Ma kako uopće može reći tako nešto?"; "Tukli su nas ... Svoke subote su nas tukli ... Tako su me pretukli da se nisam mogao micali", "Mislim da je to stvarno uvjedljivo ... To me stvarno bol ... Mislim da je to stvarno potpuno krivo." - a ono što nekan toga slijedi nije romans s tužnim završetkom ili mališu točno slično, već optužba na račun našeg demokratskog društva.

Vidljivost onih koje se definira kao podređene - manjine ili na neki način društveno obesprežljene grupe odajeće od moga, putujući društvene mobilnosti - u suvremenoj je humanističkoj dilemiji koja se uvjek izmova javlja. Neki priljivo skeptično svrde da podređeni nemaju povijest i da ne mogu govoriti⁸ stoga što su njihove priče uvijek već ispričane jezikom i unutar pojmovnog okvira intelektualaca koji su se po-poduzeli toga da ih predstavljaju. Iako društveno angažirani umjetnici često evoluju aktivnosti značenja kao "društveno istraživanje", može se desiti da su neštovi postojeci nestlaganja s metodologijama u istim tim društvenim istraživanjima. Novija strategija, kao što su participatorno istraživanje ili istraživanje kroz djelovanja, dubinska interpretacija, analize sadržaja i diskursa, kvalitativne istraživačke metode (koje se okružu mnogo utabanim oblicima ispitivanja i nezakončućenim narativima - nesuprot tradicionalnom kantativnom istraživanju koja se uvjek vrši na brojeve i statistiku, a već one moraju preispitati takva etika i epistemološka pitanja kao što su uloga istraživača i od nje nezadovoljiva dominacija istraživača nad procesom istraživanja. Recept koji su primjerice formulišali istraživači koji provode dubinsko istraživanje (intervju radi tamo staneće goće crtica koju intenzivnije, sve su prije obrodožale i ne brinu ako nisu razredene, nikada ne prekidač osobu koju govor, ne pokupljajući pitanjima poput pozivne u pridi, sakriju svoju osobu kako bi se sprječila načinčna identifikacija itd.) i opet zapanjujuće podseća na Suglrovu neštoščuču pristrasnost koja je tu samo inicijator projekta.

⁷ Catherine Gallagher & Stephen Greenblatt: *Counterhistory and the Avant-garde*. Princeton New Histories, The University of Chicago Press, 2003., str. 84-85, jasno.

⁸ Michel Foucault: *The Life of Intemous Men*, Michael Morris and Paul Rabinow, ur. *Intemperate Power Tools*. Zed Books, 1979. *Intemous Men: La Vie des hommes intimes*, Les Cahiers du Cinema, 29 (1971).

⁹ Gayatri Chakravorty Spivak, Carl H. Subrat Spivak i Cary Nelson & Lawrence Grossberg, ur. *Minors and the Interpretation of Culture*. Macmillan, 1988., str. 287.

Umanjena uloga koju si je umjetnik sam dodjelio možda i nije tako brižno razrađena metodologija ili strategija koliko manifestacija njegova stava prema predstavljanju umjetnosti u javnim prostorima čije rezultate i ishode ni sam nije predviđao. Usprkos tome, ono što umjetnički projekt Time Patrol Stand čini istinski izuzetim jest to što se čini da je ostvareno mjesto nepoznecivanje i nezboljčenja samoreprezentacije podređenih, ono što upravo teoretičari, istraživači na polju društvenih značnosti te politički aktivisti toliko žude postići. Kad su događanja u okviru trajanja *Moscow Square - Gravitation* eventa završila, Sugić se vratio na mjesto događanja i isprem na asfaltu nacrtao skroman znak kojim je označio mjesto na kojem se nalazio sad već ukinjeno kombi-vozilo. Tako je on, kao konceptualni visualni umjetnik, također stvorio reprezentativno umjetničko djelo u javnom prostoru daleko od običavnog ratičnog kratkotrajanog javnog spomenika preverenim ljudima.

[Proširena verzija teksta napisanog za katalog izložbe *Moscow Square - Gravitation* u ko-autorstvu s Judith Bodor.]

JANOS SUGÁR:

Zagreb Time Patrol

exUrbanFestival
WEEKEND 4
29th - 30th May 2004
17 - 20 h, Tomislav Square

On Tomislav Square, everybody who can dictate uninterrupted by heart for 10 minutes to a typist in a caravan receives 100 kuna. The texts are transcribed and published in a weekly paper, entitled *Time Patrol*, that can be purchased exclusively at the newsgagent's at the same square.

The aim is to produce a documentary whose future value is incalculable — exactly because it does not seem to be of any significance in the present. What we wouldn't give for an accurate transcription of a random conversation that took place in mail-coach at the beginning of the 19th century!

On the other hand as a result of technological developments, the private sphere has become constantly sacrificed; the price of effective communication, collaboration and co-ordination is that we can less and less make certain that nobody has access to our privacy and our secrets. On the level of possibilities, anything (post, phone, e-mail, credit cards, etc.) can be controlled (spy satellites, surveillance cameras, face recognition systems, automatic search and filter softwares on the internet, etc.), so because of all of this in our everyday communication, it is easier to assume that we are constantly in public.

János Sugár studied in the Department of Sculpture at the Hungarian Academy of Fine Arts in Budapest (1979-84). Between 1980 and 1986 he was actively involved in the exhibitions and performances of Indigo, an interdisciplinary art group led by Miklós Erdély. Sugár has participated in national and international exhibitions since the mid 1980-ies, in 1992 he exhibited at the documenta X, Kassel, in 1996 Manifesta I, Rotterdam. He completed an Artslink residency at the Cleveland Institute of Art in 1994, and in 1997/98 a four-month, and in 1999 a three-month fellowship at Experimental Intermedia in New York. His films were screened in 1998 at the Anthology Film Archives in New York.

This is an anthology of existences. Lives of a few lines or of a few pages, countless misfortunes and adventures, gathered together in a handful of words. ... Singular lives, those which have become, through I know not what accidents, strange poems.
Michel Foucault: *The Life of Infamous Men*

Time Patrol, the Populist Listener

Beata Hock

[ZOOMING]

Intro I.

Sugár's context displacements

¹ Immortal Cupriss (Chamber Opera on Microtechnology) performed in 1988, 1991, 1998.

² Mark Hutchinson: *Four Stages of Public Art*. Third Text, 2002/4, p.480.

'Context exercises': experiments into linking private and public situations, different genres or chance-operated occurrences that are not originally linked have characterised the work of János Sugár for a number of years now. In his 1987 "video opera"¹ he re-used the text of the voice-recording of a conversation between a video technician and himself about the operation of the video recorder for a contemporary opera whereby he displaced the text and modified, or even annulled, its original meaning. At another time, he arranged that the visitors of a vernissage at the ICA-Dunaújváros could freely use a public pay phone installed at the exhibition place - only they were told that their conversations would be recorded. Then, at a later occasion, Sugár had actors read out, without staging or directing, these by then neutralized or contextless dialogues (*Public Phone*, 2002). From the 1980s on, he has photographed broken shop windows throughout Budapest and these images can now be seen as so many records of the view and the atmosphere of the city at the time. His graffiti-saving project (see details at <http://www.icds.org/pages/JSugar/JSugar.htm>) is to preserve the ephemeral or constantly changing time-traces of today's society.

Intro II.

The prominence of public art in Hungary

The largely undefined notion of public art turns up with increasing frequency in the contemporary Hungarian art scene. A solid definition is difficult to reach both because the expansion of the meaning of the term from 'publicly staged art' to

'community art' also affected the English usage, and because the Hungarian term used so far to designate primarily state-commissioned representative monuments located in public spaces is not applicable to this new art form. The growing number of recent engagements with this kind of art practice have by no means terminated the semantic unity of the term. The two-part compound itself sounds „an oxymoron: the distinctive relative autonomy of art seems incompatible with the distinctly non-autonomous demands of the public".² The two entities could be linked through the idea of mutual communication by breaking down the traditional boundaries of art and bringing it closer to the everyday, with a sense of social responsibility incorporated. The tension of the above oxymoron, however, is doubly felt in the aspirations to naturalise public art in Hungary where most contemporary artists do not endorse the concept of the artist undertaking social „tasks" but tend to fall back on the myth of autonomous art, artistic freedom and individualist strategies. Even artists who recognise art's capacity to address various social issues more often than not fail to conceive of an actual goal-oriented interdisciplinary co-operation through which to (contribute to) solve problems. What many of them admittedly seek is to alleviate art's isolation within today's society by trying to direct the public's attention to their work. But does not it sound more like PR for contemporary art rather than attempts to establish a reciprocal communication of citizens through art as a mediator?

Intro III.

Moscow Square - Gravitation

The beginning of last Summer saw one of the most extensive Hungarian endeavours to present art in a public space, the six-week long *Moscow Square - Gravitation* project (<http://www.ludvig-museum.hu/moszkvater>). Few reviewers of the

event considered the location of the enterprise quite as thoroughly as did Gergely Nagy.³ He did not only note the disreputable features of the giant and amorphous traffic junction but also several other layers of its versatile context, starting with its very name referring to past engagements and present ambiguities: "Moscow Square is perhaps the most contradictory one of all of Budapest's public spaces. ... Party banned by the three richest Buda-side districts, it is the buried bad conscience of the city 'hosting' its many prostitutes: glue-sniffers and job expectant day-wage men. At the same time, it is where the shoppers of the nearby posh mall meet, local teenagers date and party goers gather to set off for the night. ... Missionaries, ultra-rightist book traders, lunatics as well as retired environmentalists also frequent the square ... the nobles, the citizenry, and the outcasts of the Moscow Square micro-society." An ideal field then to make public art - or, again, to make art public?...

[FOCUSING]

The Time Patrol Stand was one of the projects enacted during the Moscow Square - Gravitation event. In given hours on given days, a van parked on the square functioned as a peculiar 'paffernalytical sofa'. Whoever could dictate by heart to a typist for at least ten minutes was rewarded, beside the opportunity to speak up, with a honorarium of HUF 4000.⁴ The texts then appeared, unedited and anonymous, in the publication *Time Patrol* that was being sold right at the newsagents of the square. The booklet, foregoing any selection criteria and with it the act of value-assignment, thus archived a segment of the present in a time capsule predisposed to an unforeseen - because not bearing any clear relevance as yet - future activation.

The context displacement between the present and future, but more importantly, the private and the public domain is a major element in Time Patrol Stand as well - although what we have here is a quasi-private and a quasi-public environment. The temporary confinement in the van of the typist, the artist and his 'client'⁵ creates - even if these people are complete strangers - an atmosphere of confidence which time and again prompts the speakers to talk about very personal issues, opened frequently in a biographical sort of frame. "I was born in Transsylvania in the 1950s, I went to school, did OK in the first four grade." "This is going to be a sorta life story: I was born in January 1968, on a 18th." In a vast number of narratives, however, these very personal issues are densely intersected with factors of social location. In cases like this, the speakers seem to view this opportunity to share their private misfortunes almost as an occasion to get a public hearing, as it is reflected by the very many 'social wishes' they spell out. Indeed, a succinct exemplification of the feminist-introduced slogan, 'the personal is political'.

Unlike several participants of the Gravitation project who (ab)used the public space situation to im-

pose their work on a non-gallery-goer audience, the Time Patrol Stand has proved to be an undoubtedly site-specific intervention that made out of the 'locals' of the given public space occasional orators whose speech is worth documenting. The artist has also managed to eliminate the hierarchic set-up often encountered in participatory or 'interactive' projects when the artist holds the reigns and observes, at times even amused, as passers-by are being deployed or confused.⁶ Instead, Sugar's 'subjects' immediately made sense of the purpose of the stand and were ready to participate which was expressed by their willingness to queue hours long to get in, or come back next time if they could not and, in the meanwhile, ponder over what they would speak about.

Out of the attributes of public art as it is traditionally known, Time Patrol does deploy the function of representation. However, acknowledging that urban public spaces may provide representational ground to those whose representation is left out from democratic institutions, Time Patrol does not serve the ones in dominant positions but gives the voice to those who remain unassimilated, invisible and mute in the narratives of power. One way to perform this replacement is to turn filtering mechanisms upside down: while in other allegedly public spaces an entrance fee of HUF 4000 would be there to filter out unwanted elements, here people who normally would not "sell" themselves for such amount of money get preselected. As a result, two major groups surface: students and people on the margins or periphery. Another filter further contributed to render the work indeed site-specific: the seven-hour waiting time to get in gathered again the typical dwellers of the square: the homeless, the elderly, day-wage men and students - but not the busy "VIPs" of the micro-society. By this, Time Patrol created a mental map of this urban scene which architectural concepts or the grid of streets could never produce.

[EXPOSURES]

Problem solving I. Subsistence

Bearing in mind how the domestic discourse on public art insists on art's autonomy versus actual social utility, it is a bold praise to state that Time Patrol has doubly contributed to alleviate social problems: on a small-scale but very real level, and on a larger-scale although more symbolic/theoretical level.

For the first glance, paying money for participation is a controversial issue. Why should not the offering of a communication opportunity or a situation that relieves one's experience of not being listened to, be sufficient to 'go public' and be socially committed? Why corrupt this nice model of interaction by allowing for applicants who would come 'only for the money'? The 'money', HUF 4000, as we have seen, did not only serve as a payment but as a filter as well. As a one-time amount it can only count for those

³ Gergely Nagy: Testimony - Kortan indítványt a moszkvai téren. *Művész* 2000/6, o.1, 5.

⁴ Cf. Przemysław Zieliński's point about the interactive works shown at Moscow Square. Zieliński P.: Questions to Art. *Measures to Make On Art in Public Spaces*. Pressenza Centro Europeo, Contemporary Art Review, 2003/3, p.72.

⁵ Approx. EUR 10; one-tenth of the Hungarian minimal wage, the equivalent of a carton of low-quality cigarettes, or a little less than a full price money public transportation pass.

⁶ Or, after the typist was replaced by a faster recording tape recorder, the artist and the 'client' only.

without a steady income but if converted into the one-sixth of an hourly wage of HUF 24,000, it turns out to be a fairly respectable rate. Although the artist did not originally mean to solve anybody's actual problems, in numerous cases the fee has turned out to temporarily ease very real financial difficulties - the dimensions of which those lamenting over the corruption of an art piece with money matters can not even have nightmares about. That the fact of being materially rewarded for a verbal or intellectual performance, or being indeed paid as previously agreed also had a symbolic force to compensate for efforts left literally unpaid at other times, is evidenced by numerous narrated events. "These were exceptional banknotes not like the ordinary ones, these more yellow and beautiful or, perhaps, it's also that I haven't seen banknotes at all for a long time now." "Some of us worked there all day and could hardly escape at night, without being paid because these big rough guys came and only blows were given instead of a payment."

Problem solving II.

Subaltern

The uninterrupted flows of the occasional orators' unexpectedly confidential, often unbelievable and devastating private stories, when published, were not ordered into standard written prose. The strangeness of this deviant textuality often hinders understanding but, at the same time, its surprises and immediacy render meaning production an extraordinarily active process for the effect produced violates both the reader's linguistic and social conventions. This is also how the British 'radical culturalist', E. P. Thompson, striving to grant the dignity of a full hearing even to the most insignificant and 'mistaken' historical subjects, presented the unprocessed "voices" of previously disregarded people.⁷ The strategies of the New-Historicist Thompson and the artist Sugár strikingly coincide which relates *Time Patrol* to this counterhistorical trend, a history 'from below' that sets out to explore the 'records of the submerged, of what had not quite been said'. Michel Foucault's *The Life of Intimate Men* was also part of this counterhistorical enterprise focusing on the study of daily life.⁸ Just as the narratives referred to in my motto, the words of the *Time Patrol* Stand's visitors grow into 'strange poems', poorly-versed prose verses too, with bluntly recurring painful leitmotifs. "But how can someone talk to one/me like that?... But how could he say that?"; "We were battered... Every Saturday we were battered... I was so beaten up, I couldn't move"; "I find it really injurious... It hurts me so much... I think it's really very wrong..." - and what follows is not a sad ending romance or some-

thing of the sort but an indictment of our democratic society.

The visibility of what is defined as the subaltern - minorities or otherwise socially disadvantaged groups cut off from the lines of social mobility - is a recurrent dilemma in contemporary humanities. Some rather sceptically assert that the subaltern has no history and cannot talk⁹ for their stories are always already re-told in the language and within the conceptual framework of intellectuals set out to represent them. Although socially engaged artists often refer to their activity as 'social research', they might perhaps be unaware of existent discontents with the methodologies of social research itself. Recent strategies such as participatory or action research, in-depth interviews, content and discourse analysis, quantitative research methods turning to less channelled forms of inquiry and unframed narratives - versus traditional qualitative research falling back on numbers and statisticals, all have to reconsider such ethical and epistemological issues as the researcher's role and his inherent domination of the research process. The recipe e.g. that in-depth interviewers formulated (go where your interviewee lives, welcome all stories and don't mind if they're not elaborate, never stop the person talking, don't try to fill in the gaps in the story with questions, hide the person in order to prevent subsequent identification, etc.) strikingly resembles again to Sugár's self-effacing presence as a mere project initiator.

[BLOW-UP]

The self-minimizing role that the artist assumed may have not been so much a carefully worked out methodology or strategy but a manifestation of his attitude toward presenting art in public spaces whose outcomes were unforeseen even for him. Nevertheless, what makes the art project *Time Patrol Stand* truly remarkable is that it seems to have realised an instance of the unmediated and undeformed self-representation of the subaltern that theorists, social researchers, and political activists are craving so much to attain. When the *Moscow Square - Gravitation* event was over, Sugár went back to the scene and sprayed a modest sign onto the asphalt to mark the spot of the now removed van. Thus, the conceptual visual artist that he is, also created a far from state-commissioned representative public-space art piece: an ephemeral public memorial to infamous people.

[An expanded version of the text written for the *Moscow Square - Gravitation* catalogue co-authored with Judit Bodor.]

⁷ Catherine Gallagher & Stephen Greenblatt: *Courtly Poetry and the Subaltern*. In: *Practicing New Histories*. The University of Chicago Press, 2000, p.54-65, passim.

⁸ Michel Foucault: *The Life of Intimate Men*. In: Michael Morris and Paul Rabinow, eds.: *Michel Foucault: Power/Truth/Strategy*. Panij Publications, 1993. Excerpt from: *La Vie des hommes intimes*. In: *Les Génies du Chemin*, 28 (1977).

⁹ Gayatri Chakravorty Spivak: Can the Subaltern Speak? In: Cary Nelson & Lawrence Buell, eds.: *Minors and the Interpretation of Culture*. Princeton, 1990, p.287.

Janun, cezsa odmora i rekreacije za veliki broj Zagrebačana, nije samo mjesto na kojem se provodi slobodno vrijeme, upražnjavaju slobodne aktivnosti, već i mjesto socijalne diverzifikacije s obzirom na društveni i ekonomski status samih korisnika. Postavci od teze da je ono što nazivamo slobodnim vremenom zapravo vito kontroliranog i strogo strukturiranog, u projektu *Mjesto pod suncem* umjerjica provodi istraživanje / anketiranje među korisnicima jezera kako bi potvrdila svoje zaparziranje o sve jačim podjelama u vremenu tranzicije, o gubitku javnog prostora i "vezivanju" slobodnog vremena uz institucije sportskih aktivnosti, kafice, restorane...

Rezultati istraživanja prikazani su na "novim" mapama Jaruna koje pokazuju pravilnu distribuciju, kao posljedici socio-ekonomski uvjetovanog odabira prostora i vremena za diktator. Projekt se sastoji od tri socio-ekonomičke mape aplicirane na postotje jarunskih karta te mini-akcije dijeljenja letaka.

Živim u blizini jezera više od 5 godina i gotovo svakodnevno provaram nečin na koji se jezero i njegova okolica koristi. Ono što mi je najviše upalo u oči je promjena u društveno "prihvatljivim" kodeksima ponašanja (oblaćenja, vrste rekreacije, izgleda) i grupiranje korisnika jezera po društvenom statusu. Kako sve, tako i slobodno vrijeme, podježe pravilima. Pokušavamo ga trošiti onako. Ako je ono društvenoj skupini kojoj pripadamo socijalno prihvatljivo. andrejakulundic.com

Andreja Kulundić je nezobligano ime hrvatske suvremene vizualne umjetnosti. Za produkciju svojih radova odabire široku paletu medija s ciljem intervensije u društveno tijelo, a za teme aktualni društveno-politički zbiju. Kao umjetnicu najviše je zanimala interakcija, sudjelovanje publike u samom nastajanju djela, a ne samo njihova reakcija na nešto što je gotovo i zauvijek dano, nepromjenjivo, te nečin na koji djelo nastaje i koliko ono mijenja nju samu. Značajna predstavljanja: documenta 11 Kassel, Manifesta, Whitney Museum.

Andreja Kulunčić: Mjesto pod suncem

umjetnička akcija / artistic action
exUFexTENSION

Translated from Croatian by Ivana Mović

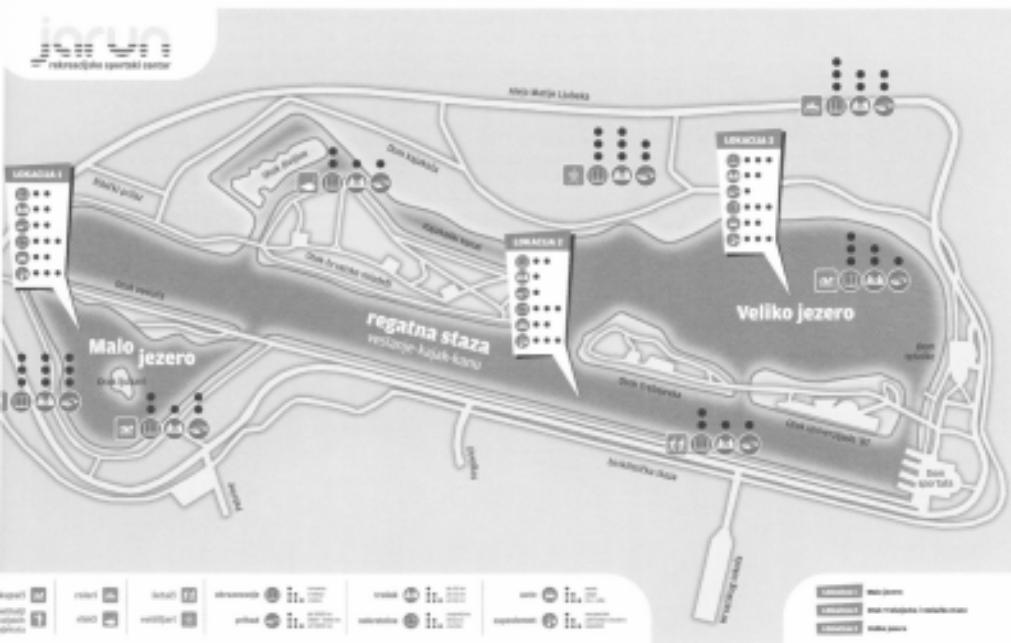
September 18th to 23rd 2004
SRC Jarun

Jarun, relaxation and recreation oasis for many inhabitants of Zagreb, isn't just a place to spend free-time on or to do sports. It is also a place of social diversification regarding the social and economical status of the users. Starting from the thesis that the so-called free-time is in the matter of fact strongly controlled and very structured, the artist Andreja Kulundić in the project *Mjesto pod suncem* takes up the research / questionnaires on the users of the lake Jarun in order to affirm her annotation on ever more evident division in transition times, on disappearance of the public space and "binding" of free-time to the institutions of sport activities, café bars, restaurants...

The results of the research are presented on the "new" maps of the lake Jarun that show the clean distribution as the consequence of the socially and economically conditioned selection of place and time for leisure. Project consists of three socio-economical maps applied to already present chart of Jarun as well as the mini-action of flyers' distribution.

I have been living near the lake for five years and almost every day I observe how the lake and its surroundings have been used. The most obvious was the change in socially "acceptable" codexes of behavior (dressing, recreation, appearance) and in grouping of users after their social status. The free-time is, as everything else, also subjected to certain rules. We are trying to "spend" it in the way most acceptable to social group we are belonging to. Andreja Kulundic

Andreja Kulundić is an inevitable name of the contemporary Croatian visual art. By production of works she chooses the wide range of media aiming to intervene in social web. The prevailing theme in her visual artwork is actual socio-political reality. As an artist she is mostly interested in interaction, in audience contribution in the process of making an art piece and not just their reaction to something that is finished and unchangeable, as well as the very process of making an art piece and how does it change her. The most important exhibitions: documenta 11 Kassel, Manifesta, Whitney Museum.



Socijalni status i provođenje slobodnog vremena na Jarunskom jezeru

Goran Goldberger, sociolog

Ovim istraživanjem željeli smo ispitati postoji li veza između vrste slobodne aktivnosti i socijalnog statusa te postoji li u toj vezi i lokacijska ujedjenošć. U anketi smo koristili službeni uzorak od 281 ispitanika (52,3% žena i 47,7% muškaraca), koje smo anketirali imajući u vidu lokalitet i mjesto anketiranja te slobodnu aktivnost ispitanika. Jezero Jarun smo podijelili na njegove tri geografske lokacije koje tvore prirodne cjeline: malo jezero, vještački staza i otok. Istraživačka je veliko jezero, ispitnici smo anketirali na stazi, plaži i u ugostiteljskim objektima. Od slobodnih aktivnosti najviše su naši zanimali kupanje, posjet ugostiteljskom objektu, roštanje, ribarje, detarje i rođđeljane. Ovi rezultati preostavljaju "zanimljitu" sliku trenutka i sadrže određene metodološke manjčinosti. Stoga ih treba uzeti s određenom rezervom.

Rezultati svih ispitanika pokazuju općenito bolje rezultate od državnog projekta u obrazovanosti, radnom statusu, pretražnom mjesecnom prihodu (kod zaposlenih i umirovljenih), broju automobila kućanstva i vlasništva nad nekretninom. Ti podaci su inicijalna naznaka boljeg socijalnog statusa posjetitelja Jaruna. Što se obrazovanja tiče, osnovno školsko obrazovanje ima 5,3% ispitanika, srednje školsko obrazovanje ima 48,1%, a fakultet (koji uključuje više i visoko obrazovanje) te magistrari čak 46,8%. Kod radnog statusa su rezultati slijedeći: zaposlen je 60,2%, nezaposlen je 7,5%, umirovljen je 13,9%, studine 8,9%, a u kategoriji ostalo je 3,6% ispitanika. Prošjevan mjesecni prihod ispitanika s prihodima daje slijedeća rezultat: do 3500 kn ima 39,6%, 3500-5000 kn ima 35,2%, a više od 5000 kn ima 25,1% ispitanika. Što se broj automobila kućanstva tiče, rezultati pokazuju da automobil nema 19,6%, 1 automobil ima 57,9%, a 2 i više automobila ima 22,5% ispitanika. I na kraju, rezultati pitanja o vlasništvu nad nekretninom (kuća/starač) nemaju ove podatke: nekretina je u vlasništvu obitelji/pojedinca kod 83,3% ispitanika, u državnom kod 1,8%, unajmljena je kod 13,5%, a u kategoriji ostalo je 1,4% ispitanika.

Tab. 1
Glavna aktivnost na Jarunu i vlasništvo

ISPITANICA	OBRAZOVNOST			TOTAL	
	osnovno školsko	više školsko	visoko školsko		
ukupno	članovi	8	38	29	65
	procent	1,1%	50,0%	43,7%	100,0%
prostir. vlasništvo nekretninom	članovi	8	9	19	19
	procent	47,1%	47,1%	50,0%	100,0%
staza	članovi	2	15	29	64
	procent	3,1%	30,1%	57,7%	100,0%
otok	članovi	2	21	4	27
	procent	7,4%	77,8%	14,8%	100,0%
ukupno	članovi	16	24	38	62
	procent	12,7%	47,5%	48,3%	100,0%
ostalo	članovi	8	18	13	29
	procent	10,0%	55,2%	44,8%	100,0%
TOTAL	članovi	15	120	129	261
	procent	5,3%	46,0%	48,7%	100,0%

Tab. 2
Glavna aktivnost ispitanika i posjednički status kuće

ISPITANICA	PROSJEČNE TRUDNOĆE BORAVAKA			TOTAL	
	0-10 sati	21-30 sati	više od 30 sati		
ukupno	članovi	25	29	6	60
	procent	42,3%	48,3%	13,3%	100,0%
prostir. vlasništvo nekretninom	članovi	8	10	18	36
	procent	21,1%	27,8%	50,0%	100,0%
staza	članovi	26	11	11	48
	procent	54,2%	22,9%	22,9%	100,0%
otok	članovi	14	13	2	39
	procent	36,4%	33,3%	7,7%	100,0%
ukupno	članovi	46	29	7	82
	procent	56,1%	35,4%	8,6%	100,0%
ostalo	članovi	8	18	29	55
	procent	14,7%	21,8%	52,7%	100,0%
TOTAL	članovi	918	167	56	860
	procent	42,1%	38,2%	19,6%	100,0%

Rezultati koja smo dobili ne pohrđuju statistički značajnu razliku u odnosu između raznih lokaliteta na janjskom jezeru i aktivnost ispitnika. Međutim, neki rezultati ipak ukazuju na razlike među ispitnicima s obzirom na glavnu aktivnost i lokalitet.

Kod rezultata vezanih uz glavnu aktivnost u slobodnom vremenu na Jaruju izdvojili bismo ova rezultate. Kupedi su u svim kategorijama oko janjskog projekta, osim kod pitanja vezanog uz vlasništvo nekretnine (stanova/kuce). Oni imaju najveće ispitnika koji žive u unajmljenim stanovima (21,7%) i državnim stanovima (5%). Uz to, oni imaju i najveće zapošljenih osoba (78,3%).

Kod **posjetitelja ugostiteljskih objekata** ističu se sljedeći rezultati: oni su među najobrazovanim i imaju najviši socijalni status. U prosjeku najveće potrošje tijekom boravka na Jaruju (105 kuna), imaju najveće prihode (46,7% imaju prihode više od 5000 kuna), a imaju i najveći broj automobila (47,4% ih ima 2 i više automobila).

Roleri, pak, imaju najveće više i visoko obrazovanih ispitnika (57,8%). Međutim, među njima se neželi i najveći broj nezaposlenih (10,9%), što se može povezati s time što su u prosjeku i mlađi od ostalih.

Rezultati istraživanja **ribarica** pokazuju da oni imaju najmanje više i visoko obrazovanih (14,8%), najniže prihode (98% imaju prihode do 3500 kuna, a samo 12% ih imaju iznad 5000 kuna), a i prosječno najmanje potrošje za vrijeme boravka na Jaruju (27 kuna). Ribači dijele sudjeluju sa šestadecem (slijedećem skupinom) u cilju stvari koje se tiču radnog statusa: imaju viši broj umirovljenih (37,0% ribači, a 24,4% šestadec) i najmanji udio studenata (šestadec zadnje mjesto sa 3,7%). Jednako tako, šestadec imaju najveći broj ispitnika koji je kod radnog statusa odstavak kategorije (atalo) (7,3%). Uz ove podatke, oni imaju najveći broj stanova/kuce u vlasništvu (90,2%) i najveći broj ih živi u unajmljenim stanovima/kucama (7,3%).

Rotuljari imaju najveći prosječni trošak tijekom boravka na Jaruju (65,5% ih potroši više od 50 kuna). Osim toga, rotuljari imaju i najveći postotak studentskih populacija (17,2%).

Kod rezultata vezanih uz lokalitet Jaruju na kojem su anketirani ispitnici izdvojili bismo sljedeće podatke. **Malo jezero** je lokacija koja ima najviše prosječne mjesecne prihode (40,0% imaju od 3500-5000 kuna, a 29,2% više od 5000 kuna) i najviše automobila (26,1% imaju 2 i više automobila). Kod radnog statusa na Malom jezeru ima najveće nezaposlenih ispitnika (9,7%) i studenata (16,1%). **Čok**

Tređnjevka i veslačka staza je lokacija na kojoj je obrazovanje niže od druge dvije lokacije (9,3% imaju završeno čamčarušku školu, tek 39,5% ih imaju više i visoko obrazovanje), broj automobila koji posjeduju ispitnici je manji od prosjeka (26,7% nema automobila, a 19,8% imaju 2 i više automobila), a i prosječni trošak boravka je niži (51,2% troši do 20 kuna, a 5,8% troši više od 50 kuna). Na toj je lokaciji i najmanje zapošljenih (61,6%), a za jedan postotak imaju više umirovljenih od velikog jezera (16,6%). **Veliko jezero** je lokacija s najvišim postotkom visokoobrazovanih (63,8% ispitnika ima više i visoko obrazovanje). Treba spomenuti da ta lokacija ima i najveći broj zapošljenih (58,6%).

Tab. 4

Glavni aktivnosti ispitnika i broj ispitnika na Jaruju

ELJANA NEFRONIĆ SPLITSKA	PROSJEČNI MJESEČNI ПРИХОДОВИ	TOTAL	
		do 3500 kuna	više od 3500 kuna
izbjeglice	izbjeglice	17	14
izbjeglice	izbjeglice	3	7
izbjeglice	izbjeglice	12	15
izbjeglice	izbjeglice	11	9
izbjeglice	izbjeglice	10	19
izbjeglice	izbjeglice	9	8
izbjeglice	izbjeglice	8	6
izbjeglice	izbjeglice	80	52
TOTAL		205,9%	79,1%

Tab. 5

Glavna aktivnost ispitnika i vlasništvo nad nekretninom na Jaruju(a)

ELJANA ANTICENTR SPLITSKA	Vlasništvo nad NEKRETNINOM LOCIRANJU	TOTAL	
		U vlasništvo ne uključujući zadruge	U vlasništvo uključujući zadruge
izbjeglice	izbjeglice	43	3
izbjeglice	izbjeglice	53	9
izbjeglice	izbjeglice	54	9
izbjeglice	izbjeglice	54	18
izbjeglice	izbjeglice	24	3
izbjeglice	izbjeglice	24	2
izbjeglice	izbjeglice	22	2
izbjeglice	izbjeglice	22	3
TOTAL		258	4

(a) 100,0% = 258/258 = 100,0%

Social status and spending free time at the Jarun lake

Goran Goldberger, sociologist

Translated from Croatian by Ivana Iakovčić

The objective of this research is to examine the existence of the relation between the type of leisure activity and social status, while observing if there is a location causality in that relation. In the survey we used a random sample of 281 interviewees (52.3% female and 47.7% male), surveyed with a note of the area and location of the interview, and the leisure activity of the interviewee. The Jarun lake was divided into the three geographical locations that form its natural environs: the Small lake, the rowing track and the Trpinjska island, and the Large lake. The surveyed were interviewed on the pathway, beach, and in the surrounding establishments (bars, restaurants, ...). The leisure activities that interested us the most were bathing, visits to the establishments, roller-skating, fishing, strolling, and barbecuing. These results present a "captured" image of the moment and incorporate certain methodological deficiencies. Therefore, they should be taken with some reserve. The results of all the surveyed have in general better than national average results concerning the level of education, employment status, average monthly income of the employed and the netted, number of automobiles per household, and real-estate ownership. This data are an initial sign of the exceeding social status of Jarun's visitors. In terms of education, the breakdown was: elementary school education 5.3% of the surveyed, secondary school education 48.1% of the surveyed, and university level education (including two, four-year degrees, and masters' degrees) as many as 46.6% of the surveyed. The employment status results are as follows: 66.2% are employed, 7.5% are unemployed, 13.9% are retired, 8.9% are students, and the remaining category is 3.6%. The average monthly income of the surveyed that have an income is: 39.6% are earning up to 3500 kn, 35.2% are earning 3500-6000 kn, and 25.1% are earning more than 5000 kn. 19.8% do not own an automobile, 57.9% own 1 automobile, and 22.3% own 2 or more automobiles. And, lastly, as regards real estate (house/apartment) ownership: 60.3% own (individual or family ownership), 1.6% live in state-owned housing, 13.5% lease, and the remaining category is 1.4%.

The results we obtained do not confirm a statistically relevant difference between the different localities and the activities of the surveyed. But, some results do point out differences between the surveyed according to the main activity and locality.

From the results concerning the main free time activity on the Jarun lake we wish to single out these

Tab. 7
Gledajući administrativni raspodjeljivac i socijalni status se razlikuju.

LOKACIJA ADMINISTRATIVNA	RAZREDI SREDI ISTRAŽIVANJA			VJERJATNOSTA 0.0000	
	zastupljeno	nezastupljeno	nezastupljeno		
Industrija	članovi	47	8	2	0.0000
prema razpoloživoj članovoj skupini	članovi	71,7%	8,3%	3,3%	0.0000
ridanje	članovi	42	8	3	0.0000
ridanje	članovi	50,0%	10,0%	7,0%	0.0000
ridanje	članovi	42	7	3	0.0000
ridanje	članovi	50,0%	16,7%	16,7%	0.0000
ridanje	članovi	14	1	18	0.0000
ridanje	članovi	51,5%	3,7%	37,5%	0.0000
ridanje	članovi	47	8	20	0.0000
ridanje	članovi	52,2%	17,4%	37,5%	0.0000
ridanje	članovi	22	8	8	0.0000
ridanje	članovi	51,5%	18,2%	20,0%	0.0000
TOTAL	članovi	186	29	29	0.0000
TOTAL	članovi	66,7%	7,3%	13,0%	0.0000

Tab. 8
Lokacija istraživanja i prepozneti statistički značajci.

LOKACIJA ADMINISTRATIVNA	PREPOZNETA RAZREDI SREDI ISTRAŽIVANJA			VJERJATNOSTA 0.0000	
	zastupljeno	nezastupljeno	nezastupljeno		
zastupljeno	članovi	29	26	18	0.0000
zastupljeno	članovi	36,0%	45,3%	26,7%	0.0000
zastupljeno	članovi	20	21	11	0.0000
zastupljeno	članovi	40,0%	25,0%	35,0%	0.0000
zastupljeno	članovi	27	24	17	0.0000
zastupljeno	članovi	43,3%	35,0%	36,0%	0.0000
TOTAL	članovi	98	87	87	0.0000
TOTAL	članovi	33,6%	30,7%	26,7%	0.0000

Tab. 9
Lokacija istraživanja i stomaženje.

LOKACIJA ADMINISTRATIVNA	OPRAZDNUJUĆE			VJERJATNOSTA 0.0000	
	zastupljeno	nezastupljeno	nezastupljeno		
zastupljeno	članovi	3	49	47	0.0000
zastupljeno	članovi	3,7%	51,4%	45,9%	0.0000
zastupljeno	članovi	8	44	34	0.0000
zastupljeno	članovi	9,3%	54,2%	36,5%	0.0000
zastupljeno	članovi	4	49	56	0.0000
zastupljeno	članovi	3,7%	42,3%	50,0%	0.0000
TOTAL	članovi	15	196	149	0.0000
TOTAL	članovi	5,3%	44,0%	44,7%	0.0000

results. The **bathers** are near Jarun's average in all categories, except in the matter of real estate ownership (house/apartment). That group holds the largest percentage of surveyed who live in leased apartments (21.7%) and state owned apartments (5%). They are also the group with the highest employment rate (78.3%).

The **establishments' patrons group** shows the following: they are among those with the highest education level and highest social status. On average, they spend the largest amount when visiting the Jarun lake (105 kn), have the largest incomes (48.7% have incomes higher than 5000 kn), and own the largest number of automobiles (47.4% own 2 or more automobiles).

The **roller-skating group** has the largest percentage of university level education of the surveyed (67.8%). But, they are also the group with the highest unemployment rate (10.9%), which can be related to the fact that the individuals comprising the group are on average younger than in other groups.

The results of the surveyed **group of fishing enthusiasts** shows that they have the lowest percentage of university level education (14.8%), lowest incomes (88% has an income lower than 3500 kn), and only 12% have an income above 5000 kn), and they spend the smallest amount of money during their visits at the lake (27kn). They have two things in common with the **strollers** (the next group of the surveyed), both concerning employment status: the highest percentage of retirees (37.0% fishing enthusiasts, and 24.4% strollers) and the smallest percentage of students (both groups share last place with 3.7%). The **strollers group** also has the largest percentage of surveyed who chose the "other" category when asked about their employment status (7.3%). They also have the highest percentage of individuals living in housing (house/apartment) they own (90.2%) and the smallest percentage of ones who lease a house/apartment (7.3%).

The **group that spends its free time at the lake barbecuing** spends the highest amount per visit (85.5% spend more than 50 kn). That group also holds the highest percentage of university student population (17.2%).

Concerning the locations at the Jarun lake where the survey took place, we would like to point out the following data. The **Small lake** is the location with the highest monthly incomes (40.0% earn 3500-5000 kn, and 29.2% more than 5000 kn) and they own the most automobiles (20.1% own 2 or more automobiles). As employment status is concerned, the Small lake has the largest percentage of unemployed surveyed individuals (9.7%) and university students (16.1%). The **Trsješnjevka island and the rowing track** are the location where the education level is lower than on the two other locations (9.3% has completed elementary school education, and only 39.5% has university level education), the number of automobiles owned by the participants is also lower than average (20.7% do not own an automobile, and 19.8% own 2 or more automobiles), and the average amount spent per visit is lower (51.2% spend less than 20 kn, and 5.8% spend more than 50 kn). That location has the lowest percentage of employed (61.6%), and one percent more retirees than the **Large lake** location (18.6%). The **Large lake** is the location with the largest percentage of university educated (53.9% of surveyed individuals have two- or four-year degrees at university level). We also have to mention that that location has the largest percentage of employed (68.6%).

TAB 11

Lokacija ustanova i prepoznačenje kodne bočnice

LOKACIJA AMBIENTALNA	PROVOĐENJE TRUDAN BOČNICA			TOTAL
	POČETAK	SPRIJEĆA	POGOVOR	
članovi poslova	članovi	38	36	90
	članovi	41.0%	33.0%	25.0%
vezbenici kluba	članovi	44	39	66
	članovi	51.2%	43.0%	30.0%
članovi kluba	članovi	38	36	87
	članovi	50.0%	50.0%	50.0%
TOTAL	članovi	118	119	299
	članovi	45.1%	50.0%	50.0%

TAB 12

Lokacija ustanova i ukupne nad mjerljivome (Broj/100)

LOKACIJA AMBIENTALNA	VLAJNOSTNAH REAKTIVNOSTA PREDSTAVNI			TOTAL
	POČETAK	SPRIJEĆA	POGOVOR	
članovi poslova	članovi	71	4	77
	članovi	78.2%	4.3%	55.3%
vezbenici kluba	članovi	73	1	73
	članovi	82.7%	1.4%	11.6%
članovi kluba	članovi	88	0	88
	članovi	96.3%	0%	100.0%
TOTAL	članovi	234	5	240
	članovi	80.3%	1.8%	13.3%

TAB 13

Lokacija ustanova i mjerljivi status napozinosti

LOKACIJA AMBIENTALNA	PRIMJERI SMIJUŠTVA			TOTAL
	POČETAK	SPRIJEĆA	POGOVOR	
članovi poslova	članovi	60	9	65
	članovi	67.7%	15.1%	50.0%
vezbenici kluba	članovi	59	4	63
	članovi	62.0%	4.7%	11.6%
članovi kluba	članovi	70	0	70
	članovi	98.6%	0%	100.0%
TOTAL	članovi	188	21	209
	članovi	68.2%	7.3%	13.3%

Vrijeme i njegova preslika

Igor Zabel

Od engleskog preveo Boris Rakat

Radovi Romana Ondáka često se mogu opisati kao situacije. Promatrač je suočen s poreškom stvari, ljudi i prostora koji je bitno drugačiji od onog koji se očekuje i podizazuje. Tako su situacije u priviliu jednozavrne i nikada nisu spektakulare. Dapače, one su kadaš posve nevidljive. Kada je umjetnik, u projektu SK parking (2001.), postavio na više mjeseci nekoliko starih Škoda sa slovačkim tablicama u dvoriste iza paviljona Secession u Beču, ta je situacija možda bila prije namijenjena ljudima koji obično prolaze mimo galerije nego posjetiteljima kioske. Možemo pretpostaviti da uobičajeni prolaznici u početku nisu ni opazili automobile ili da nisu obratili pažnju na njih. Ali s vremenom su možda opezili nešto neobično, malu promjenu u stanju stvari, mesto što nije posve normalno, a neki su od njih možda počeli i razmišljati o tome.

Zanimljiv aspekt nekih Ondákovih djela leži u činjenici da ona ne trebaju biti shvaćena kao umjetnička djela. Čak i onej tko samo primjeri situaciju, pri tom ne prepoznavši i njenu namjeru, namjeru umjetničkog djela, može je pročitati. Jednostavno, razmišljajući o onome što vidi i postavljajući pitanja o tome, možemo otkriti gusku mrežu značenja i olujku na koje ta situacija upućuje. Tako se situacije zapravo ukazuju na nekoliko mogućih razina reagiranja. One se mogu dočekivati gotovo potaknute, možda kao male, rubne intervencije u svakodnevnoj rutini. Možemo pretpostaviti da su mnogi prolaznici, čak i ako nisu obratili posebnu pažnju na to da su Škode parkirane u dvoristu Secessiona, osjećali da nešto nije posve u redu - iako nisu bili u stanju izrediti što je to. Druga razina odgovora mogla bi biti vrlo jasno percipiranje i prepoznavanje te intervencije ili nepravilnosti. I, nekon svega toga, možda neko može početi čitati tu situaciju, prepoznavati teme, postavljati pitanja koja ona nudi. Što rade toliki vozila u zadnjem dvoristu izložbenog paviljona? Zato stoje tamno, čini se, neupotrebljena tako dugo? Zato samo stare slovačke Škodi? Pozornji promatrač mogao bi u toj situaciji otkriti složenost značenja i snažni emotivni naboj. Bit vozila je u putovanju, a ta su vozila ostavljena nepokretna - kao da su zamrznuta u vremenu - tijekom. Pa isak, ona su na neki način putovala i kroz vreme i kroz prostor jer pripadaju jednom drugom vremenu i prostoru.



Zeleni vježbaj u doba vremena,
2003.

Širokočerni umjetno izrađeni reči
pred ulazom u Kölnerische
Kunstverein.

Performance za "Mir müssen
heute reden", Kölnerische
Kunstverein, 2003.

Good Feelings in Good Times,
2003.

Obavejeno izradilo svaki
dan u predvorju glavnog ulaza

u Kölnerischer Kunstverein.

Performance for "Mir müssen
heute reden", Kölnerische
Kunstverein, 2003.

photo: Courtesy gk agency, Paris



Kroz oči leto, 1989.

Čvor prema restauracijski miziji,
Salon i restoran arheoloških arhiva.

Petek je prethodna leto otvara
člansko u kuhinje u člansko
člansko poput arheoloških nacija.
Muzej arheoloških ljudi,
Budapest, 1989.

Through the Eye Lens, 1989.

Opening made into the kitchen of
the museum's restaurant, tent
and various archaeological tools.

Several kitchen objects were
brought through the opening to
the exhibition room as archaeo-
logical finds. Institute of Museum
Ljubljana, Ljubljana, 1989.

photo: Courtesy gk agency, Paris

Vjerujem da je čitati takva djela kao umjetnost istodobno dobitak i gubitak. Gubitak leži u činjenici da smo u unaprijed sješni, tako da situaciju ne suvremeno neprimjetili, čime gubimo sve suputne i neizravne razine iskušnja. Međutim, dobivamo kontekst koji nam omogućava da ih isčitavamo na daleko intenzivniji i pažljivij način, da ih povezujemo s više značenja i da tako razumijemo njihove metaforičke i poštive potencijale. Posljedici izuzeća u paviljonu Šekspirovom mislu imali mogućnost da se izravno suoči s automobilima parkiranim u stražnjem dvorištu, ali su također mogli isčitavati djelo, posebice u kontekstu izuzeća što situacija daje vlasnični način, ili - u izuzetu visi s naslovom izuzeća "Auszeträum" ("Prijaznjanje") - u kontekstu nestajanja početnog optimizma nakon pada Berlinskog zida. Ondakovi radovi uvijek ostaju otvoreni prema više različitim ili suprotstavljenim interpretacijama. Pa ipak, ta turmatična ne mogu iscrpiti njihova značenja i utjecaj - stvarno doprinose složenosti radova, pri tome ih nikada ne objeljavajući u cijelosti.

Međutim, kada umjetnik radi izravno s izložbenim prostorom i u danim uvjetima (nadije nego da u njih daje djela ili pak čitači projekti), on posjetitelju otvara mogućnost da dođe (u relativno kratkom vremenu) do svog spektar reakcije, od toga da mu se situacija izravno obraće do toga da ih prepozna kao umjetnička djela činjenici mrežu značenja i referenci koje nagovještavaju. Dapače, ti su radovi stvoreni tako da se aktivno obraćaju posjetiteljima. Kad kažem 'obraćaju', ne mislim da poklanjam naslovnu privuk pazioj ljudi ili da se načinju s promišljenim strategijama. Naprotiv, njihova je privlačnost velika upravo stoga što je toliko suždržana i suputna.

Ved sam reko da Ondakovi radovi često mogu biti čitljivi i kad nisu prepoznati kao umjetnička djela. Dapače, on ponekad koristi umjetnost kao sredstvo da izolira našu pozornost na svakodnevi život te na situacije koje se mogu tako isčitavati, metaforički i poetski. Dvije vodene ture, u Zagrebu i Zadru, možda su najbolje primjer takve strategije. U tim se radovima prostor umjetnosti često dočizljava kao mreža ito naša očaja od uobičajene shvamosti, dok nam u isto vrijeme i u mreži upravo zbog te distancije omogućava da je vidimo jasnije i bolje razumijemo njenu složenost. U nekim projektima Ondak dočizljava svoj napis da probije zidove galerije ne bi li vidio što je uz njih. U radovima Vodena Tura (2002.) i Vodena Tura - Slijedite me (2002.) ostavlja prostor galerije prazan i pokazuje posjetiteljima grad oko nje. U radu Kroz oči jedu (1999.) je dostavio izraznu rupu kroz koju posjetiteljima dopušta da vide (ako ne i da uđu u kuhinju i druge strane zida). Projektili su morali stati unutar izložbenog prostora, ali su imali priliku još pažljivije i preciznije pogledati skloveni ih, točnije rečeno, nezamjenjivu, shvamost. Kao što naslov daje naslutiti, veza između dva prostora je u osnovi vizualna i distancirana, ne nepristupačna fizika. Umjetnički mreža mogu biti opisana kako neku vrstu oka, a pogled je sredstvo i udaljenosti i blizine. (Samo se umjetnik sam usuduje prijeći granicu, ulaziti u "egzotični" teritorij kuhinje i donositi sa sobom različite artefakte i predmete. Ta se akcija može usporediti s antropološkim terenskim radom ili, kako je sam umjetnik govorio, arheološkim iskopavanjima - što ponovno u piti plan dovodi pitanje vremena. U stvari, paralelni prostori utjelovljuju paralelne vremena, što se ne odnosi samo na dva različita djela izložbenog prostora nego, u daleko širem smislu, na različita, paralelne kulture.)

U Podčuvljivanju hodanja (2002.) njegova je strategija bila obrnuta. Umjesto rupa u zidu galerijskog prostora pustio je djeličnu stvarnost u galeriju; pozvao je mladu majku u galeriju da onda uđe svoje djele hodati, i to ne kao živu skulpturu, već kao nešto što se farno radivo događa. Unatoč tome, to je tek dio (ako bilo) onoga što umjetnik svojim projektnim ciljima postiže; cilj mu nije samo priliti na da vidimo "shvamost", nego također i sharanje intenzivno ispletjenih konceptualnih struktura značenja i odnosa na kojima je ta shvamost izgrađena.

Njegove su situacije, dakle, čitljive. No, u posjetiteljevoj recepciji one ne proizvode tek lancne značenja, kakkad jezne, a kakkad asocijativne i možda prozvojne. Da bi shvorio ta značenja i odnose, Ondak često radi s pomacima i obratima, paralelizmima, paradiksima, ponavljanjima i sl. da bi povezao pojedinačne elemente i upotrijebio ih u građenju nove strukture. Mislim da je ta složenost i preciznost konceptualne strukture za njega važnija nego sačervljeno vizualne forme, iako su njegovi radovi i slično vizualne troške gledišta vrlo pažljivo složeni.

Nekoliko sam predložio izraz "simetrija" da bih opisao ravnotežu u Ondakovim radovima, zbog uravnotežene i ponekad dovoljno simetrične prirode odnosa u njegovim radovima. Umjetnik je, međutim, inači neka razne prema konstrukciji tog termina. Doista, ideja simetričnosti može se možda dobiti prvevi formalnom, možda prvevi vizualnom, a s druge strane nedovoljno otvorenom i fleksibilnom. Umjetnik nije prvenstveno zainteresiran za jasno i lijepo po sebi, nego prije svega za složenost značenja i odnosa, za procese nisprečije i gledačevog slushtvu. Ta složenost, samrano, stvara mnogo daje da bilo kakve formalne simetrije. Pa ipak, uvijek postoji nešto formalno savršeno u načinu na koji Ondak gradi svoje sustave korespondencija, paralelizama, suprotnosti i kontradikcija.

Prikupljeni izraz za opisivanje tih odnosa mogao bi biti zrcaljenje. Analogije i metafore ponekad i kroz nevode i zavode. No, koncept zrcaljenja je, možda, dovoljno fleksibilan da bi opisao bitni dio Ondakovih strategija. Ideja zrcaljenja istodobno podrazumejava i razdvajanje i bliske veze. Odrubena je slika okrenuta i može biti u velikoj mjeri promijenjena. S druge strane, bez zahvaljujući toj slici u ogledalu, možemo učiniti nemoguće, tj. ugledati sebe (i promišli o sebi samima).

Ondák često transponira situaciju u drugi kontekst, zadržavajući iste odnose između originalne konstelacije i njene zrcalne slike. U SK parking., na primjer, situacija, koja ne bi bila neobična u šezdeset kilometara udaljenosti Bratislavu, je "izmobilizata", izmještena i prenestrena u novi kontekst u Beču. Ta se operacija može shvatiti i kao zrcaljenje ili projekcija. Ovdje je važno da takve asocijacije usmjeravaju našu pozornost ka nevidljivoj osi koja određuje odnose zrcaljenja i projekcije. Ondákovi rad, prema tome, kroz svoju unavoditeljstvujuću konceptualnost (kao i formalnu strukturu) predstavlja sultansku i često nevidljivu osi koja presecaju i određuju društvo, ljudske odnose, prirodu prostora i vremena - ukratko, konstrukciju sebstva i bića.

Više jeani primjer takvog pristupa su radovi koji se bave prostorom. Umjetnik uvedi neočekivane, paradoksalne elemente, ponekad male i ne tako obiglavne, ali one koji blisko mijenjaju prirodu prostora i propisuju izmijenjene nadine razumijevanja. Jedna od tih strategija je uvođenje projekcije, izmještanja i pomjeranja u red stvari koje podrazumijevamo. U Silazne vrata (1997.) i Odstupna vrata (1997.), na primjer, on djelomično izmjenjuje jedan element u socijalnoj prostoru, čime usmjerjava cijeli poretk na kojem se temelji naše razumijevanje i percepcija prostora. Druga takva strategija je korištenje ponavljanja i umnožavanja (replikacije) prostornih elemenata. Nadaju, umjetnik se često poigra s prostorima različitog tipa i reda stvaraju nove, hibride prepotne situacije pomoću dva ili više heterogenih ili čak nesugovih prostora. Lijep primjer je prostorna struktura dva različita prostora, hotelске sobe i prije kućice u radu Podjelimo Sobu (1998.). Rad se temelji na igri varijanti i unutarnjih prostora, uobičajenog i podjeljenog prostora i konačno dva potpuno različita svijeta, ljudskog društva i svijeta životinja. Situacija je još složenija u radu Muzej/Skladište (1999.). Ovdje je umjetnik iskoristio sam izložbeni prostor ne bi stvorio novu, miniaturnu kombinaciju fizičke i društvene pozadine koje su povezane s galerijom. Među umjetničkim projektima dopušto mu je da predstavi sustav racionalno postavljenih podjela i odvojavanja na kojima se mužoz umjetnina temelji kao institucija, ali i kao prostor. Rupa u zidu koja povezuje izložbeni prostor i obično skriveni prostor kućine (Kroz očnu leću) također se može shvatiti u tom kontekstu. Ondákova opet zanimaju heterogeni prostori koji moraju biti razdvojeni da bi bili funkcionalno povezani.

Molim da je jasno kako Ondák ne shvata prostor samo kao fizički i motorični entitet. Društvene norme, podjele i regulacija određuju kako njih tako i naše razumijevanje i percepciju istih. Nije ni naša percepcija posve objektivna i izotvorenika. Ona je, može se tako reći, potpovljena u znanju, emocije, interesu i - što je posebno važno - sjecanju. Prostor, nadaju, nije statičan. On je određen pokretima u prostoru i, na isti način, u vremenu. Prostor, dakle, nije samo fizički nego, u biti, i vremenski. On postoji u vremenu, što znači da se stalno mijenja i probavlja i da je njegovo sjecanje vitalno za stvaranje identiteta. Tako nije slučajno da se vedina Ondákovih radova bavi prostorom upravo iz motritelja vremena i sjecanja-pričenja.

Koritenja ponavljanja, na primjer, ovdje je više povezano s vremenom i sjecanjem nego s idejama simbolizma i senjskom proizvodnjom robe. Serija radova iz 1998., u kojima se umjetnik bavi galerijskim prostorom, mijenjajući u minimalno ili ponavljajući neke od njihovih elemenata, izravno se bavi pitanjem sjecanja. To je različno i iz njihovih naslova: Podjeli me opet, Ako ne zaboravim, Sjedam se ovega, Ne mogu se foga projekti i je li baš tako bilo? Jaz između jednog i drugog elementa (njegove prelike) je jaz u vremenu. Njihov odnos (ta se mogu i međusobno razlikovati) je temeljen na sjecanju.

U Karte, molim ponavljanje također igra osnovnu ulogu. Ovdje (kao i u više drugih radova koji se bave galerijskim prostorom) umjetnik zokće uobičajenu perspektivu pretvarajući nešto što za galeriju obično ima samo tehnički značaj u temelju svog djela (serija radova: Karte molim iz 1999./2002., Ovudi molim iz 1999., i Tisina, molim iz 1999. besi se onim elementima u galerijskom prostoru koje obično previdamo, posebice s galerijskim čuvarima. U nekim od svojih recenčnijih radova, Another Day iz 2003. i Deon objedaj u dobra vremena iz 2003., gdje radi s brojačem karata ili s nedom poned ulazu u muzej, Ondák se vrata tim tematikom. Početna točka u Karte, molim bila je stol na ulazu u galeriju gdje obično moramo platiti ulaznicu starijem pospodbicom i gdje možemo kupiti kataloge. Ondák je rekonstruisao istu situaciju na gornjem katu galerije premeštajući stariog gospodina farma i "izpoljjavaći" njegovog unuka da radi za stolom na samom ulazu. Tako su posjetitelji trebali platiti pola karata kod donjeg stola (mora da su bili iznenadeni vidjeli djecaku kako radi), ali kad su dolili na gornji dio galerije, bili su još više zburjeni otkrivali drugi stol, nalične onome dolje, s identičnom stolicom, istim katalogom i objektima na njemu te s drugim preoblačenim karata kojim je tražio drugu polovicu ulaznica. Podjela nije bila samo fizička (na dva kata, premda jedan ispod drugog), već i patoholika, budući da je za jednim stolom bio dječak, a za drugim starac. Ovo je bila dovoljno jasna indikacija da je razlika između dva stola istovremeno i razlika u vremenu predstavljena s dve generacije, djedom i unukom. Ali ne smjeri to razumijevati samo simboliko. Budući da nem je potrebno vrijeme za prelazak od jednog do drugog stola, razmak između jednog i drugog vrlo doslovno uzima vrijeme.

Trebalo bi mogla spomenuti da Ondák, zapravo, često koreši različite generacije u identičnim postavkama. Djeca koja glume političare (Sutradnje, 2002.) ili sam umjetnik koji preuzimajući ulogu vlastnog oca u bumi 1968. godini (Lože vježti su sade zbar prošlosti, 2003.) govori o neprromjenjivoj vremenskoj udaljenosti i o pokutljivosti da se ta udaljenost sačuva pomoću empatije, o razlici, ali i o ponavljanju. Djeca u ulazu političara nisu samo statika: scena je, zapravo, duboko uzemirujuća. Djeca će

jednoga dana postati takvi policiari, a i policiari sami su jednom bila stafka dječaka. Vrijeme teča nepovratno i linearno, kao beskrajna promjena, ali i kao ponavljanje i povratak na isto.

Vratimo se nakratko na rad kroz oči leču. Naslov upućuje na paralelizam između oka i filmske kamere. Charanje zida je u isto vrijeme i oko koje gleda svijet izvan tijela i leča kamere kroz koju se neprestano vidi možda neki reality show. Zapravo, principi kamere i filma su vrlo važni u Ondžakovom radu. Film je priverstveno vizualna umjetnost, ali i umjetnost vremena. On može uključiti prošlost, sadašnjost i budućnost u stoljenoj jedinstvu. Ključna važnost je u njegovom trajanju, stajmom vremenu koje netko treba da bi ga viđao. U svom djelu o fotografiji, *La chambre claire*, Roland Barthes govori o sljemeći ili emotivnoj analizi vremenske strukture u fotografatskim slikama: "On će umrijeti i on je već mrtav", kada o mlađicu na fotografiji Alexandra Gardnera. Iako je struktura filma puno složenija zbog mornarice, razvoja, dinamike snimanja, ipak se temelji na istim odnosima prisutnosti i odsutnosti, prošlosti i budućnosti.

Ta vremenska struktura nalazi svoju paralelu u prostorijom strukturi: sljemeći predstavljena u filmovima je tako bliski i istovremeno beskrajno udaljen. Zbog snage pokretnih slika naizmjenju se u isto vrijeme i ovdje i tamno, na stvarnom mjestu i - pomoći empatije - u opisanom svijetu. Nekoliko Ondžakovih radova u vezi su s takvom filmskom strukturom. Umjetnički proračun omogućuje distancu od sljemeća, gdje je, kao kroz leču, možemo vidjeti jasno i s iznenadjujućim detaljima, iako istovremeno i udaljen. Mnogi njegovi projekti base su distancicom, mjestom i empatijom: nekoliko ih je konstruirano kao storyborda, filmske sekvence, izmazane ispočini.

Iakustične distancije u Ondžakovom radu je i prostorno i vremensko. Pomoći snage sjećanja, empatije i imaginacije možemo prijeti le udaljenosti i tako, ne izvršten način, također su uspostaviti sed i ovdje. To je očito, na primjer, u radu koji je umjetnik ostvario s izvjesnim brojem svojih pozanika koji je vole putovanja Jon ih je nazvao anti-nomadi, a u projektu u Širi naslovom riječi su slike putovale oko svijeta umjesto njih - kao razglednicu. U Zajedničkom putovanju (2000), na primjer, veća zajednica njegovih prijatelja i rođaka napravila je slike udaljenih mjestta koja nisu nikada posjetili samo na osnovu njegovih opisa. Ipak, umjetnikova vizualna cakobroša ostaje sredstvom ovih radova: (judi il Ondžakovog okruženja zamolio su mješta koja je on posjetio; oni su zamolio njega na ulicama udaljenih gradova (Usporeno putovanje, 2003) ili kako putuje vlastom (Neraslovljeno putovanje, 2003). To nije neka inst egoctrizma, nego prije skustvo pluričnosti i fluidnog svijeta. Malim da je u tim radovima sebišno pojavljuje kao nešto što nije postojao, ali je suttinketi utemeljeno, između ostaloga, na sjećanjima (koji su često ponovno obrađena i mijenjana) i na stvarima koje su zaboravljena ili poštuju. Ono ne ovisi samo o pogledu "iznutra" već i o mnogastrukim pogledima i idejama koje dolaze "izvana", od drugih.

Tekst je preuzet iz kataloga Romana Ondžka objavljenog u Kölische Kunstsverein.

Time and Its Copy

Igor Zabel

Very often, Roman Ondák's works could be described as situations. The beholder is confronted with a constellation of things, people and spaces that is essentially different from what one expects and takes for granted. Such situations are often seemingly simple and never spectacular. Indeed, they are sometimes all but invisible. When the artist, in his project SK parking (2001), left several old Škoda cars with Slovak license plates on the yard behind the Secession in Vienna, motionless for two months, this situation was perhaps intended for people who regularly pass by the gallery rather than the visitors of the exhibition. We can assume that the regular passers-by at the beginning did not really notice the cars or pay any special attention to them. But in time they might have noticed something irregular, a small change in the state of things, something not quite normal, and perhaps some of them started to think about that.

An interesting aspect of several of Ondák's works is that they do not necessarily need to be understood as works of art. Even someone who does not notice the situation but doesn't recognise it as intended, as a work of art, is able to read it. Simply by thinking about what one sees and by asking oneself questions about it one already unfolds the dense networks of meanings and allusions that the situation implies. Such situations, in fact, indicate several possible levels of reaction. They could be experienced somehow half-consciously, perhaps as a small, marginal intuition into an established routine. We can assume that many passers-by, even if they did not pay any special attention to the Škodas parked in the back yard of the Secession, felt that something was not quite right - even if they were not able to say precisely what. Another level of response could be to perceive and recognise the intrusion or irregularity clearly. And after that, perhaps, one can start to read the situation, to identify the issues, ask the questions it suggests. What are so many cars doing in the back yard of the exhibition hall? Why are they standing there, seemingly abandoned, for so long? Why only old Slovak Škodas? A sensitive observer could then start to discover the complexity of meanings and the strong emotional charge embodied in this situation. The essence of the car is travel, yet these cars were left sitting motionless - as if frozen in time - for weeks. They had in a sense, however, travelled through both time and space, since they belonged to a different era and place.

To be able to read such works as art is, I believe, both a gain and a loss. The loss lies in the fact that you are in advance aware of them, that you don't meet the situations unprepared and thus lose all the subtle and immediate gradation of experiences. What you gain, however, is a context that enables you to read them in a more intense and attentive way, to connect them with more meanings, and to understand more easily their metaphorical and poetical potentials. Visitors to the exhibition at the Secession did not have the opportunity to be directly addressed by the parked cars in the back yard, but they could also then read the work particularly in the context of the exhibition, which charged the situation with more meanings, or - in direct connection to the exhibition's title "Ausgeräumt" ("End of Dreaming") - in the context of the disappearance of the initial optimism following the fall of the Berlin Wall. Ondák's works always remain open to many different or opposing interpretations. Even so, such interpretations cannot exhaust their meaning and impact; they add to the works' complexity, while never fully explaining them.

When, however, the artist works directly with the gallery spaces and their conditions (rather than just bringing pieces or a project into them) he creates a possibility for the visitor to experience (in a relatively short time) the whole range of reactions, from being addressed directly by the situation to recognising it as a work of art and discovering the network of meanings and references implied in them. Moreover, these works are constructed in such a way that they actively address visitors. If I say 'address', I do not mean that they try aggressively to attract people's attention or to compete with advertising strategies. Quite the opposite, their appeal is strong because it is so restrained and subtle.

I said before that Ondák's works could often be readable even if they are not recognised as works of art. Even more, he sometimes uses art as a means to sharpen our attention to every-day life and to situations in it that can often be readable, metaphorical and poetic too. The two guided tours, in Zagreb and in Zadar, were perhaps the clearest example of such a strategy. In such works the space of art is often felt as something that separates us from the usual reality, and at the same time (perhaps even because of that distance) enables us to see it more clearly and better understand its complexity. In some of his

projects Ondák displays literally his effort to break through the gallery walls to see what is beyond them. In the guided tours (Guided Tour (2002) and Guided Tour (Follow Me! (2002)) he left the gallery spaces empty and showed the visitors the city around them. In *Through the Eye Lens* (1999), he actually cut out a hole, allowing visitors to see (although not to enter) the kitchen on the other side of the wall. Visitors had to remain within in the space of art, but they had a chance to look at a hidden, or indeed overlooked, reality more attentively and precisely. As the title itself indicates, the connection between the two spaces is essentially visual and distanced, not immediately physical. Art could perhaps be described as an eye of some sort, and the view is the instrument both of closeness and of distance. (Only the artist himself dared to cross the border, entering the "excite" territory of the kitchen and bringing with him different artefacts and objects. It was an action that could be compared to anthropological fieldwork or, as the artist himself said, archaeological excavations - which again brings forth the issue of time. In fact, parallel spaces embody parallel times, which refers not only to the two different areas of the exhibition hall, but, in a much broader view, to different, parallel cultures.)

In *Teaching to Walk* (2002) his strategy was the opposite. Instead of making a hole out of the gallery space, he let a small part of reality into the gallery, when he invited a young mother to teach her child to walk there, not as a living sculpture, but something that simply took place there on a regular basis. Nevertheless, this is only a part (albeit an essential one) of what the artist aims to achieve with his projects: he aims not only at making us see "reality", but also at constructing the densely knitted conceptual structures of meanings and relations this reality is built upon.

His situations are thus readable. But in the visitor's reception they do not simply produce chains of meanings, sometimes clear and obvious and sometimes associative and perhaps arbitrary. To construct these meanings and relations Ondák often works with shifts and turns, parallels, paradoxes, repetitions etc. to connect individual elements and use them in the building of the new structure. I think that complexity and precision of the conceptual structure is more important for him than the perfection of the visual form, although his works are always carefully constructed from the visual point of view too.

I once suggested the term 'symmetry' to describe the balance integrated into Ondák's works because of the balanced and sometimes literally symmetrical nature of relations in his works. The artist, however, had reservations about the use of the term. Indeed, the idea of symmetry seems to

be perhaps too formal, even too visual, and, on the other hand, not open and flexible enough. The artist is not primarily interested in a clear and beautiful form as such, but rather in a complexity of meanings and relations, in the process of reception and in the spectator's experiences. This complexity, of course, reaches beyond any formal symmetry. And yet there is always something formally perfect in the way Ondák builds his systems of correspondences, parallelisms, oppositions and contradictions.

A more appropriate term to describe these relations could perhaps be mirroring. Analogies and metaphors are sometimes as misleading as they are tempting. But the concept of mirroring is, maybe, flexible enough to describe an important part of Ondák's strategies. The idea of mirroring implies separation and close connection at the same time. A mirror image is reversed and can be greatly changed. On the other hand, it is through the mirror image that we can do the impossible, i.e. see ourselves (and reflect about ourselves).

Ondák often transposes a situation into another context, keeping the relations between the original constellation and its mirror image clear. In *SK parking*, for example, a situation that would not be unusual in Bratislava, sixty kilometres away, was 'frozen', displaced and re-located into a new context in Vienna. This operation can also be understood as mirroring or projection. What's important here is that such associations turn our attention to the invisible axes that determine the relations of mirroring and projection. Ondák's work, therefore, through its balanced conceptual (and also formal) structure discloses essential and often invisible axes that cross and determine society, human relations, the character of space and time - in short, the construction of one's self and being.

Very clear examples of this approach are the works dealing with space. The artist introduces unexpected, paradoxical elements, sometimes small and not very obvious, that essentially change the character of the space and challenge the established ways of understanding it. One such strategy is introducing gaps, shifts and displacements in the order of things we take for granted. In *Descending Door* (1987) and in *Reversing Door* (1997), for example, he slightly displaced an element in a room, thus affecting the whole order on which our understanding and perception of space are based. Another such strategy is his use of repetition and reduplication of spatial elements. Furthermore, the artist often plays with spaces of different type and order, creating new, hybrid spatial situations out of two or more heterogeneous or even incompatible

spaces. A nice example is the spatial structure of two very different spaces, a hotel room and a birdcage, in *Sharing the Room* (1998). The work is based on a game of interiors and exteriors, of common and divided space, and finally of two completely different worlds, human society and the animal world. Even more complex is the situation in *Museum/Storage* (1999). Here the artist used the exhibition space itself to create a new, miniature combination of physical and social backgrounds that are all connected to the gallery. The medium of the art project enabled him to present the system of rationally arranged divisions and separations on which an art museum as an institution, but also as a space, is based. The hole in the wall connecting the exhibition space and the usually hidden space of the kitchen (through the *Eye Lens*) could also be understood in this context. Again, Ondák is interested in heterogeneous spaces that have to be separated to be functionally connected.

It is, I think, clear that Ondák does not understand space merely as a physical material entity. Social norms, divisions and regulations shape them and our understanding and perception of them. Nor is our perception absolutely objective and simultaneous. It is, so to speak, soaked in knowledge, emotions, interests and, which is particularly important, memories. Space is, furthermore, not static. It is defined with movements, through space and, for the same token, through time. Space is therefore not merely physical, but essentially temporal. It exists in time, which means that it constantly changes and transforms, and that memory is vital for constructing its identity. It is no coincidence, then, that most of Ondák's works deal with space precisely through the point of view of time and memory.

The use of repetition, for example, is connected to time and memory rather than to the ideas of simulacra or serial production of goods. A series of works from 1998, where the artist dealt with gallery spaces, changing them slightly or repeating some of their elements, refers very directly to the issue of memory. This is obvious from their titles: *Remind me again*, *If I don't forget, I remember this*, *I can't recall this and is that the way it was?* The gap between one element and another (its copy) is a gap of time. Their relation (and there can be slight differences between both) is based on memory.

In *Tickets, Please*, too, repetition plays an essential role. Here (as in several other works that deal with the gallery space) the artist turned the usual perspective, transforming something that is usually considered just of technical importance for the gallery, into the basis of his work (the whole series of works, *Tickets, Please* (1999/2002). The

Way, Please (1999), and *Silence, Please* (1999), deals with those elements of the gallery space that we tend to overlook, especially with the gallery's attendants. In some of the more recent projects, *Another Day* (2003) and *Good Feelings in Good Times* (2003), where he works with a ticket counter or queue in front of the museum, Ondák returned to such issues. The starting point of *Tickets, Please* was a table near the entrance to the gallery where one usually had to pay the entrance fee to an elderly gentleman and where one could also buy catalogues. Ondák reconstructed the same situation in the upper floor of the gallery, moved the old man there and employed his grandson to work at his original table. So the visitors had to pay one half of the fee at the table downstairs (where they must have been surprised to find the young boy working), but when they came into the upper galleries, they were even more puzzled to discover another table, just like the one downstairs, with the same type of chair, the same catalogues and objects on it, and another ticket-seller who asked for the second half of the fee. The division was not only physical (they were on two floors, albeit one below the other), but also psychological, since one table was occupied by a young boy and the other by an old man. This was a clear enough indication that the difference between the two tables is also a difference in time (represented by the two generations, the grandfather and the grandson). But we should not understand this merely symbolically. Since one needs time to go from one table to the other, the gap between the two very literally takes time.

One should perhaps mention that Ondák actually uses different generations in identical settings often. Children impersonating politicians (*Tomorrows* (2002)), or the artist himself, assuming the role of his father in the tumultuous year 1968 (*Bad News is a Thing of the Past Now* (2003)), speak about an irreversible temporal distance, about attempts to cross this distance through empathy, about difference, but also about repetition. Children in the role of politicians are not only sweet; the scene is, in fact, deeply uncanny. The children will one day be such politicians, and the politicians themselves were once sweet children. Time runs irreversibly and linearly, as an endless change, but it is also repetition and a returning of the same.

Let us return now briefly to the work *Through the Eye Lens*. The title indicates a parallelism between the eye and the film camera. The opening in the wall was at the same time an eye, looking into the world outside the body, and a camera lens through which a 'film' was permanently running, perhaps a reality show. In fact, camera and film principles are very important in Ondák's

work. Film is essentially a visual art, but no less an art of time. It is able to incorporate past, present and future in a complex unity. And of key importance is its length, the actual time one needs to see it. In his writing about photography in *Le chambre claire*, Roland Barthes speaks about the complexity (and emotional power) of time structures in photographic images. 'He will die and he is dead already', he says about the young man in the photography of Alexander Gardner. Although the structure of the film is much more complex because of editing, cuts, the rhythm of shots etc., it is still based on the same relation of presence and absence, past and future. This temporal structure has a parallel in the spatial structure: the reality represented in films is both very close and endlessly distant. Because of the power of the film image, one is at the same time here and there, on the actual spot and - through empathy - in the depicted world. Several of Ondák's works are connected to such film structure. The space of art makes possible the distance from the reality, where, as if through the 'lens', one can see it, clearly and in surprising details, but also distant. Many of his projects deal with distance, imagination and empathy; several are constructed like storyboards, film sequences, directed narratives.

The experience of distance in Ondák's work is thus both spatial and temporal. It is through the power of memory, empathy and imagination that one is able to cross such distances and thus, in a sense, also co-establish the here and now. This is evident, for example, also in the work that the artist did together with a number of his acquaintances who do not like travelling (he called them 'antinomads', and in the project with this title their images travelled around the world instead of them in the form of postcards). In *Common Trip* (2001), for example, a broader community of his friends and relatives made pictures of far-away places they have never visited based on his descriptions. Still, the artist's own personality remains the focus of these works: people from Ondák's circle imagined the places he had visited; they imagined him on the streets of distant cities (*Slowed-down Journey* (2002)) or travelling on the train (*Untitled Journey* (2003)). This is not some kind of egocentrism, but rather the experience of the plurality and fluidity of the self. I think that in these works one's self appears as something that is not stable, but essentially based among others, on memories that are often re-worked and changed; and on things forgotten or suppressed. It depends not only on the view from 'inside', but also on the multiple views and ideas that come from 'outside', from others.

The text was originally published in the catalogue of Roman Ondák's work by Kölnische Kunstsverein.

Potrošeni revolucionarni potencijali?

Sezgin Boynik & WHW (svibanj 2004., Zagreb)





8.B.: Započinjimo a Komunističkim manifestom. Kako je došlo do realizacije tog projekta?

WHW: Izravan poticaj bio je ponovno objavljivanje Komunističkog manifesta kojeg je uz predgovor Slavoga Žukovića izdavačka kuća Arkin izdala 1995. u Zagrebu.

Potaknuto nis je potpuni izostanak medijskih reakcija i ignoriranje tog događaja, nepostojanje bilo kakvih reakcija te knjige, pa čak i onih negativnih.

Ta situacija posredno je bilo dobro ilustrirala i problematičan odnosc nove Hrvatske prema svojoj ne tako davnjoj komunističkoj prošlosti. Zanimalo nas je istražiti kako se taj konfliktan odnosc reflektira i realizira u području umjetnosti. Naime, često se događa da se odrađivanje nekih traumatičnih društvenih tema, koje bivaju potpunači iz diskursa politike i stakodnevnice, prebacuje upravo u sferu umjetnosti.

Naglašavajući taj kritički potencijal željele smo katalizirati formiranje intelektualne i umjetničke platforme unutar koje bi bilo moguće artikulirati neka prešućivanja društvena pitanja i teme. Kako je Hrvatska svoje devedesete provila u svojevrsnom "dubokom snu" kulturne izolacije, kako u odnosu na međunarodnu scenu, tako i u odnosu u najljepšim scenama u regiji, namjera nam je bila ponovno uspostaviti te prekinute veze, dovodjeći što veći broj ljudi u Zagrebu i pokroviti izbranu komunikaciju. Uz izložbu, paralelno smo organizirale seriju predavanja i prezentacija. Vrhno nam je bilo formirati platformu u kojoj bi bile zastupljene scene regije, primjerice: Beograda, Ljubljane, Sarajeva, Tiranе, s kojima tada nismo bili u kontaktu gotovo desetak godina. S druge strane, namjera nam je bila internacionalno kontekstualizirati lokalnu umjetničku scenu na domaćem terenu.

Moglo bi se reći da nam je to pošlo za rukom...

8.B.: A kako ste uspjeli riješiti problem estetizacije Komunističkog manifesta?

WHW: Uh, upravo je to bio najveći zadatak. Oni koji su oblikivali petorake, srpove i čekice - razočarali su se... Svejedno smo to zadošli.

Kadi smo potele raditi na realizaciji te opečivo i ambiciozno zamisljene internacionalne izložbe socijalnog predznaka, s vito vrućom i potencijalno kontroverznim temom u svom podnaslovu, vodile smo se ponovnim čitanjem samog Minkovog teksta, crpći dijalekt pri tome mnogo iz Žukovićevog predgovora. Bašk je uvek Anđel Žuk zaboravljanim idejama Manifesta pristupa upravo iz postkomunističke perspektive čije kontradikcije i sarti proživljavamo nadje izložbe ili jednostavno živeti svakodnevnicu... Teza je bez obzira, ali i upravo zbog toga, što gotovo da i nema političkog manifesta kojega je kasnije politička načinost u tolikoj mjeri diskreditirala, da nam se Manifest još uvek obraća, i nam ima mnogo loga za reći, osobito u sadašnjem trenutku. Njegova današnja isčitavanja aktualizuju, i nam na pitanje pokušaju i mogućnosti izlaska iz začaranog kniga kapitalizma.

Korelirajući tu problematiku s izložbom fokusirali smo se na relacije između ekonomije i politike. Ispava, izložbu smo željeli nazvati *Manifest*, tako je inače i danas neformalno zovemo... No, kako se u to vrijeme u Ljubljani otvarala Manifesta, odlučile smo smjisliti novo ime izložbe: *Što, kako i za koga*, posvećeno 152. godišnjici Komunističkog manifesta.

Što, kako i za koga - ključna su pitanja svake ekonomski analize prije proizvodnje: što će se proizvesti, na koji način i kko su konzumenti. Načelo ekonomizirajućeg učinka - da uz što manji materijalni input postigneći čim veći output - postao je moto organizacije izložbe.

Izložba je u svojoj protoprijevjet bila zamisljena kao mala izložba s lokalnim umjetnicima koji su odnališći u vrijeme polaganog rasjape socijalističkog društva, ali cijela je stvar iz neke svoje unutarnje raznštosti rasla uključujući refleksije emancipatorskih umjetničkih ideja sedecdesetih, binci se ruhu i geografski u post-socijalistički teritorij istočne Evrope i nužno izlazeci iz te paradigmne uključujući i perspektive umjetnika sa Zapada koji su na zamisljive načine analizirale preduc kapitala i radila ili pak nudile svojevrsne alternativne postajeći konzumističkog društva.

Ekonomiju smo trebali široko, itekako nes je pri tome zanimalo i odnos umjetnika prema vlastitom redu, prema svom poticaju unutar sustava kulture, tržišta, društvenih regulativa... Osim izložujući koncept izložbe pazile smo da ne upadnemo u zamku instrumentalizacije umjetnosti, pokusavajući izbjegi doslovne ilustracije političkih ideja.

Svejedno smo investirali u kontekst koji svekodnevno proživljavamo, proprijeti učvile post-socijalističke tranzicijske stvarnosti u kojoj proživljavamo najgoste ob obe sustave: "nesustupog tržišta i ideološkog fundamentalizma". Tačka situacija vjerojatno je da se u nju interveneri. Rado se sjedamo nekih in-situ radova ili projekata u javnom prostoru, kao što je to primjerice bio nad Andreja Kulićem, Alman 1998. cijelstvu, 15. robnih kuća. U nekadašnjoj Jugoslaviji bio je to najavi lanac robnih kuća, u vrijeme pred izložbu svjedocili smo vrhunac kriza koja je na neki način bila paradigmatska za ekonomsku situaciju općenito, bilo je neizvještivo hodoći u Nema potpuno propasti ili će država poduzeti mjerne sancije. Andreja je akciju neširoku u suradnji sa Sindikatom Nemih radnika. Rad je u formi city light plakata bio prominentno postavljen po čitavom gradu tijedan dana prije samog početka izložbe... Cijeli stvar je doista anatolički objeknula i inicijala reakcije javnosti.

Ovom izložbom pokrenuli smo izvnujnu jaku energiju i izazvali dosta reakciju, mnogo ljudi nam je pri tome pomagalo, te pozvali, da ne kabimo "revolucionarni duh" pokusavajući održati u svim načinima projektima.

8.B.: Jedan od znakova koj koristiš sadrži rečenicu "Art is not a Mirror, It is a Hammer".

WHW: Smatrate li da umjetničke izložbe mogu pokrenuti i efektivno utjecati na političke ideje?

WHW: Nama je to ključno pitanje umjetnosti. Neka osnovna teza koja nas pokreće jest da - bez obzira na to što umjetnost danas uvelika određuju a jedne strane tržište, a s druge način, uglavnom nacionalno-reprezentativni modeli kulturnih politika - postoji jedan golem produkcioni-energetski input koji tehi dru-

gacijom modelima i regulativama od artikulacije uvjeta u kojima umjetnost nastaje, distribuira se i cijeluje. Umjetnost ne stvaračno kao vlasnik, dekoracija, prikupi proizvod, ali niti kao korekativ društvenih anomalija. Često pitanje moglo bi se kontekstualizati i u sklopu modernističkih rasprava o autonomiji i angažiranju umjetnosti, u tom smislu operativan nam je čini termin "angažirana autonomija" koji često spominje Charles Esche. U isticaju političkog potencijala umjetnosti koji neusmjerivo uvelike određuje naše projekte, često zagovarano mogućnosti da se kroz prizmu umjetnosti raspisivaju neka važna često potisnuta društvena pitanja. Smatramo da je jako važno otvoriti i njegovati taj simbolički prostor, prostor slobodnije artikulacije. Umjetnost može nesto pokrenuti bježći se primjerice problemima, kao što su prostitucija, nasilju ili nezaposlenost, no tu valja biti oprezan, ta pitanja, naime, umjetnost ne treba rješavati. Ona nikako ne bi trebala funkcionišati kao 'repel shop' za stvari koje politika ne može rješiti. U kontekstnicu, pitanje mogu li se radikalno izmijeniti načinjenje uvjeti i reception umjetničkog dela podudara se s propitnjem političkog potencijala umjetnosti i sposobnosti da ona ne samo locira i artikulira osjetljive društvene teme u čar kontekst već i da pokuša ponuditi neke nove oblike otpora i kolektivnosti. Formu izložbe u tom smislu smatramo kao jedinstveno emotivno tjelesno iskustvo, kreiranje prostora refleksije, kao točku u kojoj se svaki ti procesi sabiju, intenzivaju i potiču...

S.B.: Kako ste započeli s WHW-om?

WHW: Iz današnje perspektive, čini se da to isprva nije bila svjesna odluka. Zajednički rad dogodio se spontano, probalački, iz uljka, neke bazu prijateljstva i radnog entuzijazma, ideja koje diploma, koje su se s vremenom razvijale, ispreplatale. Nekoliko slično onome što Viktor Matano, govorio o našem novom fenomenu kolektivnosti u Rusiji, zove "institucionalizacija prijateljstava". Zanimljivo je da i našu kulturnu sredinu, kao i rusku, odlikuje neinstitucionalnost i načinjenost postojećih kulturnih institucija. Naša potreba formalnog učutljivanja (registrirani smo kao NGO već nekoliko godina) proistekla je upravo iz tog problema. Mogućnost samoorganizacije fantastična je stvar, ne smatramo se u tom smislu nekim izoliranim fenomenom, dačice, do smre jedne slike lokalne izvaninstitucionalne scene. Udruga broj desetak članova, među kojima stalno surađujemo s dizajnerom i izdavačem Dejanom Krtićem,ime je proizalo iz našeg prvog projekta Što, i za koga. Naše polje djelovanja nije usko vezano za likovnu umjetnost, već za šire polje vizualne kulture. Zanima nas teorija umjetnosti, popularna i alternativna kultura, društveni kontekst i konkretnе potrebe sredine u kojoj živimo. Sve naše važne izložbe prezentiraju ne samo lokalnu, već i internacionalnu scenu.

Što se tice galerije Novi, oži program vodimo od 2003., u Hrvatskoj smo, ako ne i šire, vjerojatno jedan od rijekih primjera neprofitne organizacije i kolektiva koji formalno i operativno vodi galerijski program.

S.B.: Ne radite samo izložbe, već i publikacije, radio emisije, kao što je primjerice bio Projekt Broadcasting, posvećen Nikoli Tesli.

WHW: Broadcasting se direktno nadovezuje na Manifest, a ključna pitanja Što, Ako i za koga propitnjane su u kontekstu korištenja medija, znanstvenih i tehničkih dostignuća, s osobitim naglaskom na istraživanje ekonomsko-političkih interesa koji prijeđe punu realizaciju stvarnih potencijala novih tehnologija. Projekt se bavio alternativama postojećim modelima kontrole i masovne zabave, s pogledom na utopisku prolećit ideja. Tesla, kao i Marx ranije, nije funkcionišao kao konkretna tema, već kao neki ideocijel "higijer", noestalgična fuzija jednog drugačijeg promišljanja. Tesla nam je nekako super učeo u cijelu preku, u smislu medijske prezentacije, njegovi smo lik i djelo kontinuiti kroz promišljenu strategiju komunikacije s publikom. Projekt smo razvijali etapno i precizno kontekstualizirajući čitavu problematiku serijena predavanja, publikacijama, radio emisijama... Projekt se razvijao u četvrtom suradnji WHW-a s Arhonom i Multimedijim institutom te u partnerstvu s Tehničkim muzejom i Trećim programom Hrvatskog radija, Radio Studentom, međugodinom Zarec...

lako je projekt nemirno kulinirao izložbom u Tehničkom muzeju, to je ujedno bio i dobar primjer alternativne centralističke organizacije projekta. Općenito, komunikacija i medijacija informacija propitnjene su kao pozadine čitavog projekta. Prezentirajući umjetničke projekte u elektronskim broadcastingu medijima te projekti koji propituju komunikacijske vještice općenito. Broadcasting je funkcionišao kao teorijska i praktična platforma redefinicije javne, socijalne i političke uloge medija. Suvremeni medij i pitanje komunikacije i slobode u njemu nisu bili samo teme izložbe već i organizacijska načela projekta.

S.B.: Kao Srbin roden u Hrvatskoj, Tesla je također i problematičan lik. Kakva je lokalna percepcija Tesle?

WHW: Tesla je bio izuzetno kontroverzna, ekacentrična i karmatična ličnost. Izumio je više od 800 patentata, izmjeničnu struju i beslučnu komunikaciju. Za vrijeme socijalizma bio je neka vrsta nacionalnog heroga, koji je u periodu dva desetljeća zavirio u arhiv prošlosti, na rub zaborava. Ponovno nam namjeru nije bila napraviti zatvorenju ilustrativnu izložbu fokusirajući isključivo na biografske referencije te karmatične legende. Smatrali smo da njegov lik i djelo otvaraju čitav niz važnih tema, a činilo nam se zanimljivo i projekt koji se bavi komunikacijom pokušati približiti širokom krugu publike bilo kroz Teslinu prirodu. Jako smo zadovoljni kako je to funkcionalno, razne generacije i tipovi publike su doznali vježbi izložbu, ivi su znali poneki anedot ili priču vezanu uz njega... I na mnoga suvremena umjetnike Tesla je utjecao svojom idejom slobodne energije, nekom vrstom utopijike varijante znanosti cije ideje ni danas nisu u potpunosti zamre. U posveti toj ideji sva su dogodenja, javna vodstva, publikacije i izložbe bili "free"...

S.B.: Koja je bila tema i kontekst izložbe *Nuspojave* koju ste realizirali u beogradskom Saloru suvremene umjetnosti?

WHW: Nuspojave su predstavile radove koji se bave širokim spektrom pitanja koja mogu biti ispitivana u različitim kontekstima. Istovremeno, svi su radovi na neki način neizeljivo nezakobiljana čvoritila tranzicije ka liberalnom kapitalizmu čije su nuspojave: klasna raslojenost, povećanje nezaposlenosti, kriminala, osimređenje, nedostatak imaginacija, solidarnosti, sigurnosti... Nuspojave su treti dio reformirane triologije koju je otvorila u rijetkičkoj galeriji Apes, izložbom Looking Avery, prethodnoj Žitkovićevoj knjizi. Izložba je obuhvatila radove hrvatskog umjetnika Irga Grubića, Maja Bayović iz Bosne i Hercegovine, Aydala Murhacioglu iz Turske i Adriana Pacia iz Alžira. Zajednički element svih radova je pivotska trauma koja se odvija u specifičnom turbulentnom socijalnom kontekstu tranzicijskih zemalja.

Poznici su temeljni egzistencijski strahovi vezani uz zatvor, rat, smrt i priročne katastrofe. U sva četiri rada traume je skrivena i potreban je zainteresirani, angažirani pogled, "pogled iskosa" da bi se vidjelo o čemu radovi govore. Iz 'Pogleda iskosa' proizašla je izložba Ponavljanje ponzi i prethodnica prezentacije u Galeriji Novi. Nije nas zanimalo ponavljanje samo po sebi, već promjene koje nastaju rekonstrukcijom i revitalizacijom različitih ideja, radnje ili likova, usidrenih u socijalnom prostoru i precizno kontekstualiziranom političkom stanju ili programu. Svi radovi upućuju na različite vrste traume koje nisu odradene, koje su u jednom trenutku bile akutne, a potom potisnute i zaboravljene. Nama, mnogi radovi poput onog Sanje Iveljković, albanskog umjetnika Anrije Sale i američke umjetnice Sharon Hayes, odnose se na potencijalu tzv. potrošene ideja revolucije. Ideja energetizma reaktilizika, njemački umjetnik Andreas Siekmann organizujući putovanje po destinacijama koje je Bakunjin obilježio tijekom devetdesetogodišnjeg egzila. Sharon Hayes evocira veliki skandal sedamdesetih godina kada je Simbionetska celobodička armija, lijevo orijentirana ekstremna teroristička organizacija, otvorila Petty Warist, kjer kalifornijskog mogula. Anri Sale iz potpuno prikupne vizure rekonstruira izgubljeni tončki zapisi 30-ak godina starog dokumentarnog 16-minutarskog filma na kojem umjetnikova majka drži govor na kongresu Komunističke partije Albanije kao predstavnici albanske emigracije.

Ono što avaki od umjetnika individualno propituju jest kakva je budućnost nekog današnjeg socijalnog djelovanja, pokretanja stvari s mrtve točke. Odgovor koji nude umjetnici ovih izložbi nije, čini se, negativan, mogućnosti rekonfiguriranja statusa quo nisu u potpunosti iscrpljene.

S.B.: Izložba Treba mi radikalna promjena uglavnom okuplja umjetnike s potencijom Kosova. Koji je razlog nastanka ovog projekta?

WHW: Naveden razlog bio je je značajna. Kada je devetdesetih prekinut kontinuitet suradnje s Beogradom i Ljubljanoom, svoje smrtničnosti usmjerile ponovnoj us-



Ivana Biničić, Autora



postavlji neke zajedničke radne platforme. Pri tome, uočile smo da s kosovskom scenom nikada nismo imali nikakvih kontakata, i taj nedostatak i značajno bio je osnovni razlog tog razmerja. S druge strane, zanimljivo je da se neki interes za Kosovo izkristalizirao u trenutku nakon što je kosovska mlađa scena, ponajviše u kontekstu nekoliko velikih projekata koji su mapirali Balkan, već napravila svojevrsni mali internacionalni boom. Naš projekt realiziran je u sklopu drugog dijela Balkanske Trilogije 'U Balkanskim gradovima' čiji je organizator i nositelj Kultus halle Friedericianum iz Kassel-a. Kosovska situacija izuzetno je kompleksna, pasti u nebu i bavili se Kosovom nije bilo jednostavno. Imale smo tisucu ideja prije nego što smo došle na Kosovo, neke su bile zanimljive, neke pretenciozne, ali kad smo stigle na Kosovo, imajući priliku pobliže upoznati scenu i njene aktere, shvatile smo da treba stvari konceptualizirati ispodatka. Što se tiče samog koncepta izložbe, kosovska umjetnička scena i pitanja koja ona pokreće poslužile su kao baza izložbe na koju su se nadovezivali radovi umjetnika iz regije s nekim sličnim promišljanjem. Takođe, što se tiče kosovske scene, uz područje vizuelne umjetnosti, koje je zaista trenutno izuzetno živo i produktivno, važno nam je bilo unutar izložbe pokusati načiniti i istražiti emancipatorsku ulogu nekih ranijih kulturnih fenomena, kao što je primjerice rock pokret osamdesetih... U izložbi smo organizirali i seriju predavanja i jensku diskusiju kako bi lokalnu zagrebačku scenu upoznali izravno s kosovskom scenom i njenom problematikom.

S.8. Kako izložbu povezujuete s trenutnom kosovskom situacijom?

WHW: Progovarajući o konkretnim problemima represije i disfunkcionalnosti državnog aparata koji već nekoliko desetljeća sustavno i agresivno ignorira potrebu autonomije Kosova, kao jedno od ključnih pitanja koje nemaju radeći kosovske umjetnike upravo je pitanje politička ili umjetnička autonomija. Područje umjetnosti funkcioniра kao simbolički teren unutar kojeg se artikulira želja i pokusava prenati izaz. Tačka radikalna i socijalno osjetljena umjetnička praksa nije samo politička potreba Kosova, ona posredno ostavlja široku mogućeg socijalnog angažmana.

Kratki spoj između poticaja i akcije

U razgovoru s Wooster Group

Razgovarao Ivan Talijančić

U engleskog prevela Nikaša Prstalić

U prosincu 2003. godine:

Na nedavnoj probi u prostoru Wooster Group na Manhattanu u kvartu SoHo sve izgleda neobičajno ogoljelo. Za razliku od njihovih ranijih radova - kao što su nedavni *House/Lights* i *To You, The Bride*, koji su odusevili publiku dlijem svijeta gusto uloženjem izlaganjem tehničkog čarobnjastva i mirnevitom bravurizmatskom ansamblu - scena je gotovo prema izuzetu nekoliko video projekcija koje grupa uvek upotrijebi na neobičajni način, radna svjetla su upoštena, izvodaci odjeveni u radnu odjeću.

Redateljica Elizabeth (Liz) LeCompte najavljuje da se rad na kojem čemo upravo vidjeti - uz objašnjenje da je još uvek u razvoju - sastoji od dva dijela: Siromadno kazalište, prvi dio i Širomadno kazalište, drugi dio te da je napravljen na osnovu miza predložaka koji uključuju radove Jerzyja Grotowskog i Poljskog laboratorijskog teatra, radove Williama Fontysheua i Frankfurtskog baleta te arhitekova Starog zapada.

PRECIZNOST I DETALJ

I.T.: Na problemu od samog početka radite sa svim tehničarima i tehničkim elementima - kako vam to omogućava da integrirate sve elemente predstave u organsku cjelinu? Zanima me kako je došlo do takvog pristupa radu, kako se on uspješno razvija i koji su vam poticaji i potrebe naveli na takav način rada?

KATE WALK: Ono što je, vjerojatno, potaklo Liz da neke tako radiš jest činjenica da ne dolazi iz kazališnog konteksta. Ja sam pohađala kazališnu školu i da, nadio se ponosno na glasu i poketu, no nad se fokusirala na interpretaciju tekstuvenog predloška što dolazi iz tradicije kazališta kao literaturu, u kojoj je literatura ohvarena interpretacijama. Liz nije tako pristupala kazalištu - inicijalni poticaj nije interpretacija teksta. Time ne želim reći da se tekst ne bilo koji način ignorira, možete imati tekst ili namaste na čemu radi... Kad sam počela raditi ovde, moje se cjelokupno poimanje tog što sve može biti tekst umnogome proširilo, mislila sam da će ljudi koristiti kognitivne stvari kao teatralove... Dolazim iz kazališne škole, gdje drama jest tekst i gdje se cijela hijerarhija ljudi uspostavlja oko podržavanja i objašnjavanja, sumnjanja ideja dramskog pisa, no u suradnji s Wooster Group primjećila sam da je radi direktnog konfrontacije koju tekst pokreće. Mislim da Liz voli tekstove koji mogu imati povijesni i kulturni kontekst. Fantastično je znati koliko su puta radene "tri sestre", ali to je zanimljivo samo u konfrontaciji s tim što to vama znači, što su destilirane priče, mitove i ideje...

LIZ: ...koje ulaze u tekst i izlaze iz njega... da je tekst kao kanal, dovoljno ohvaren za prolaz mnogstvu različitih ideja. Tekst zadržava oblik, ali se mijenja s idejama koje kroz njega proteže, a to se pak mijenja s vremenom i ljudima koji mu prilaze, i njihovim razdobljima. Velina ljudi u potrebi ima intelektualnu ideju o tome što im tekst znači; ona se može razlikovati od autoreve ideje, no ona se razložava van konteksta ansambla koji radi predstavu. Ja imam potrebu da čitava grupu turnači tekst, svih glumci, svih tehničari - učenje i razumevanje s tekatom mora uključivati sve u prostoru jer mi se inače sve čini jako lomljivim, poput fasade.

KATE (prema Liz): Smjeđino, mi radimo zajedno pa na razgovaranju često na ovaj način... Znatiželjna sam - tečaj teatrosa dolazi na različite načine, no uvek se te zaniraju tekstovi s određenom povijesnošću i čini se da je to susret za tebe; kada idem u prostor, ultraži kako se susresti s tekstom; u prostoru, vi-žvi su svestra tebe kao redateljica s tekodom izvodača a tobom viš-a-va tekata. Pri održavanju o konceptu ne radiš s dramaturgom negdje izvan tog konteksta. Mislim, imam ideju kojoj se želim približiti - to može biti susret s arhitekturom prostora, a to uključuje tehnologiju.

TEHNOLOGIJA KROZ VRIJEME

I.T.: Wooster Group su poznati kao nekonvencionalni materi kad je riječ o unošenju inovacija u polje izvedbenih umjetnosti - kako se vidi nad mijenjaju s vremenom i kako se razvio vati odnos prema tehnologiji?

KATE: Kad sam počela surađivati s Wooster Group, u Poju Judith, Liz je projektirala film na izvedbe i ko-ristila ga kao svjetlo, tako da su izvođači na određen način funkcionali kao projekcijska ploča. Nastojao, tjecem se kad je Liz kupila Sony televizore za Route 189 pa su izvođači su postojali s informacijama s TV ekranu ili, primjerice, u LSD (Lust the high point) Ron Vawter je bio centralni lik koji je pratio kroz predstavu, no njegov se lik kasnije pojavljuje na ekranu u završnom dijelu "Miami" u kojem ga vidite kako trazi poslovnu turanjku podložnicu Miami Beach. Tako počinje priča koja se nastavlja u slijedećoj predstavi ST.Anthony... Znači, izvođač koji igra uživo može se između ostalog projektirati i na TV-u, ali tako da se to događa paralelno. Nekon, toga, u Brace Up, Liz se diosta igraje sa živom izvedbom - nije se više održala konvencija da se igra uživo odvija od akcija na sceni - ali i s krušnim planom uživo, izvođačem koji uživo igra s uživo animiranim likom na TV-u, što je bio još jedan obrot. Ondje smo se okretni radu u televizorima koji izvođaču daju informacije koje publika ne vidi, time je cijela stvar postala interaktivnija za izvođača. U House/Lights je igram za kamere i sve što radim je to da projenjam kako sam kadrirana u monitorima koje mogu vidjeti, a svih primato tekst kroz slušalice u užemu. Onda smo u To You, The Birds išli još daleje u mimočinju, plesu s tehnologijom; u toj je predstavi izvođač, stvaršte, postao neka vrsta prijenosnika zvuka, video, svjetla, kroz da kanaliziraju informaciju kako vidi ono i vidi onima, u svrhu stiže sa svim u arhitekturi prostora. Mi smo, naravno, često improvizirali s televizorima na problemu za druge predstave, međutim u House/Lights, i prije toga u Emperor Jones, smo ih počeli koristiti u izvedbi koja je ujek u pogonu i to nam je postala fokusna točka koja može uzrokovati mizanscenske mutacije. U House/Lights se ideje pokreta i fizičkog svijeta kojeg smo razvijali temeljaju na prevođenju logike filma u prostor, kao i u To You, The Birds, međutim kada smo završili rad na predstavi, odlabrali smo snimku koja će se projektirati na našim televizorima, znači većini isti redoslijed, no unatoč tome imali smo prostora za igru jer potpis preuzimamo izvana. U predstavi na kojoj trenutno radimo idemo još korak daleje - materijali su razložiti stvarne vačeri, mimočaju se uživo, nemamo isti u različitim utvrdjanim redoslijedom, sada imamo strujanje...

Znači, sada se od nas, kao izvođača, traži da budemo što prorijenjeni u našem odnosu prema tehnologiji. **LIZ**: Vrlo jednostavno, u početku smo tehnologiju koristili kao dodatak radu, pomalo kao dekorativni element koji nosi informaciju, a onda se stvar razvila tako što smo je pouzbnuti - trudimo se koristiti tehnologiju da bismo stekli snješnu između poticaja i akcije tako da ona više nije toliko dekoracija za publiku koliko je nama podršaj za načinjenje novih načina izvođenja i bicanja na sceni.

PREDLOŠCI

I.T.: Poznati ste po forme što na vrlo originalan način koristite predstave, pa oni nekom izvanjakom promatraču djeleju se da su preuzeti iz najnovijojemajnijih izvora. Možete li nešto ispričati o tome kako ih odrabite, ste vasi inspirira i kako vidi način rada na njima na probama ulazi u svigru i dionice procesu stvaranja predstave?

LIZ: Tekstovi su, daš, neka vrst mimočeta i obično iskrštu u trenutku. Znam da ukoliko o nečemu razmišljam, čak i ako to još nasm artikulirala, mogu jasno da će svaki tekst kojeg odrabiram imati vezu s tim. To je jednostavno način na koji ljudska bića rode red u vlastitim životima, stvari im nešto znače ako razmišljaju o njima i kada to dine, one im nesto znače. Znači, skloni sam prihvati sve što se pojavi i ne odlučujem svuda li mi se to, je li dobro - dobro u smislu da netko drugi tome da zeleno svjetlo za rad - prepostavljam da nestoj respekti, respekti na način da će ono o čemu razmišljam biti mjesto s kojeg se može početi raditi. Netko meni blizak će možda nešto neći, ili će nešto spjeti, ili će nesto proći preko mog rednog stola, i to će mi pobudit interes pa cu reći: "O, pa ovo je dobro", i samo cu odlučiti, proizvoljno odlučiti: "ne ovome čemo raditi" ...Ne donosim kvalitativne sudove o tome, samo prepostavljam da će nesto iz toga proći i - zato što tako pretpostavljam - nešto ujek i proizada. Ne tražim nikakvu pohvalu tvrđava za ono što me zanima niti to napuštam - mi ujek radimo ono što radimo, ne izbacujemo, jer će se pružiti konflikti ako mislim o tome u odnosu prema svemu ostalom što se događa u našim životima. Dječaci mogu klanuti na sponzorski kolacijak, no ujek se nekako vrati - ponekad tek u slijedećoj predstavi, tako da imamo preplitanje tema kroz tekstove koji se mogu činiti sasvim razložiti i jedna stvar koja ih zista spaja jest zajednička misao Wooster Group, jer ja ne volim raditi izvan našeg prostora. Dolazak u prostor i nad me znače je maljnost, ili - drugim rječima - ako razmišljam izven prostora taj je misao poput korova, može mynati ono što se događa u prostoru, ali nikad ne može doslovno ući u njega. Mogla bih izvan prostora staviti na papir cijelokupnu predstavu, sve napisa i vjerljivo unijemiti ljudi da je realiziraju i naprave više manje dobro predstavu, no to me jednostavno ne zanima. Razmišljam o tom stvarima, uđem u prostor, promatram lude oko sebe, vidim što rade, razgovaram s njima, napravljeno nešto što je zajedničko. Na znam ujek u čemu smo jer ne razumijem sveki put što oni rade sve dok puno kognicije ne vidim kako je utjecalo na ono što smo napravili. Proces je vrlo intuitivan. To je samo jedan način rada... Ne kažem da je jedini, ali se jednostavno tako razvilo i to vjerljivo zato što sam zaspobila kao slike, a kao apstraktna slika morala sam raditi u stajaju slijedeći vlastitu intuiciju, tako da se sada osjećam kao da je stjele trodimenzionalan, multipersonalan i multisciplinarni. No proces je isti.

KATE: Radujemo se od predstave do predstave, ali diosta materijala preuzimamo s filmsa i televizije, naravno, zato što se temo nešto uzbudjuje, dostućen zapisi čitave grade na kojima smo odrastali, sve u vezi s trajnjom u kojoj

isu, no sceni, je preneseno na film i upravo se tamo može vidjeti velika tradicija zavabe, kultna i umjetnost. I.T.: Upravo se u tom odabiru osjeća netko vrlo lakreno, netko što nije iskorisniran jer je sve to u velikoj mjeri dio kulture u koju smo uorenjeni...

KATE: Da, velina komada sadrži kazališni tekst - dramski tekot je uvijek bio tu, čak i u ovom komadu, unatoč tome što ga zauzijenje dokumentarističko-rekonstrukcijski osjećaj i struktura, iako imamo taj dio iz Acropolisa, pa onda, u *Ren Story*, koristimo samo posljednjih osam stranica iz Tri sestre - kazališni tekot je uvijek tu negdje, iako fragmentiran ili koliziran. Odnos prema predlošku razlikuje se od predstave do predstave i nekako uvijek izlazi na vidljivo više kroz intuitivni proces. To je ono o čemu je Flaubert govorio - morate dozvoliti da stil izlazi iz samog materijala.

TEMA

I.T.: Kako odabirete temu za rad ili, da budem određeniji, u odnosu na predstavu koju trenutno radite, šta vas je nevelo da se latite ta dva majstora, ako ih mogu tako nazivati, ta dva gura izvedbenih umjetnosti?

KATE: Mislim da mogu objasniti zašto su odabreni tekot odabirani za našu komadu... Bila sam više upućena u to što se zbiva, međutim ovaj je došao iz mlađnjih dubina tvoj um... Kad je to spomenula, obožnja me a nogu...

LIZ: Možda zbog režil godina... Možda ima veze s odabirima koje smo morali napraviti iz komercijalnih razloga... Značajnih odabira vezanih za preživljavanje i trudom da shvatimo što smo... Šeša to još u mojoj mladosti, oblikovanje moje ideja o tome što radim. Grotowski se pojavio vjerojatno zato što sam ga tada odbacila, nije me zanimalo nijegovo način rada - voljela sam predstave koje sam vidjela, ali me nije zanimalo ići njegovim stopama, i sve što je tada govorio o tome kako napraviti predstavu nije mi bilo zanimljivo, jedino stvar koja mi je bila zanimljiva jest to kako je rečeno tekot, što sam očito i preuzeila. A što se tiče Forsythea - za jednu od naših predstava smo radili na izmišljanim komentarama da bismo ih stavili na DVD, preusmjeravali smo ihru mlađenjaka s komentarama. Dok smo u studiju radili na tome, imali smo malo vremena... Uzeli smo noćne i probatili da se Forsytheov ansambl neuspjeva.

KATE: Bili smo potonu okupljeni presuđivanjem mnoštva komentara i priča ljudi koji govore o stvaranju nekog prošlog djela. I tada su pojavio taj novinski članak. Probitali smo tu vješt u našem prijatelju Blilly - on je dao ostavku ili bio zamoljen da odi, to nem je bilo poput otključka, netko se povezao te dvije situacije.

I.T.: Veza između dva dijela proizvodila nefagodu. S jedne strane imate stereotipno "istočnog" majstora gotovo religijskog pristupa, a uz njega izrazito parnog, vrlo intelektualiziranog zapadnjaka koji koreografiju analizira do najstarijih pojedinstvenosti. U potpunosti onda razveseljava vidjeti kako se dvije niši spajaju u zadnjem dijelu...

REDUKCIJA

I.T.: U usporedbi s nedavnjim komadima ovaj djeluje vrlo rasuto i vrlo reducirano - do koja će se imjero takva estetika zadržati u završnoj verziji predstave?

LIZ: Sva će biti tako kako jest - to jest estetika, afromalivo. Mislim, afromalivo u smislu imanja načega "manje" nego inačice.

KATE: Gotovo kao oduševljenje slojeva, poput metafore i ustavljanja slojeva, taziti određenoj proximnosti samog dogleda, samog suzeta.

I.T.: Smatrajte li da Grotowskijev pojam "siromašnog kazališta" odražava trenutačno "stanje umjetnosti" u Sjedinjenim Državama?

KATE: Pitam se koliko zapravo znam o tome - pretpostavljam da je umjetnost 60-ih i 70-ih bila drugačije mišljena... Ali kada govorimo o siromašnom kazalištu - čini se da taj pojam nosi različita značenja ovisno o različitim kontekstima - o njemu se doista da razmišljaju. Grotowski je u jednom od intervjua rekao da je riječ "siromašno" za njega u duhovnom smislu potpuno neponadljivu riječ, straga riječ, oporna riječ, ali isatorijenom drlja... Pitali smo se što "siromašno" znači Grotowskom, koju riječ koristi u poljskom, u francuskom?

I.T.: U poljskom se riječ ima neposrednu konotaciju siromaštva, no unatoč toj konotaciji uvijek nekako mislim da se Grotovski riječi ponešao.

KATE: Znači, to postaje politična riječ... Odabrali da budete afromaliv - odabir koji ti daje moć.

IZGUBLJENO U PRIJENOSU

Fascinantan element u novoj predstavi je bavljenje odnosom majstor-utičilj i sagr, što upućuje na shvaćanje da se u procesu prijenosanja znanja ili umjetnosti često prolazi po ciljnici, da umjetnik kultkad može biti misteriozni kanal za podučavanje, ali i obratno, umjetnik se ponekad može olakši u tom procesu prijenosa, umjesto da postane prijencnik.

KATE: Mislim da gledate na koji pokusavate pronaći svoj put... To je ono što, na kraju krajeva, pokazuju na sceni: što smo točno, u kolikoj se pronađemo naši put, upravo taj put, da je bit u procesu... U novoj predstavi postavljamo situaciju u kojoj je izvodčima poticaj gotovo isto što i akcija, kao kad je Philip Guston želio učiniti paleu slikom tako da nema konzka između. To je ono o čemu Grotowski govorи u knjizi *Priča siromašnom restru*, o eliminaciji procesa odabiranja te vezivanju poticaja i akcije.

Short Circuit Between Impulse And Action

In conversation with the
Wooster Group

Interview by Ivan Taljančić

December 2003:

During a recent rehearsal in Wooster Group's home space in Manhattan's SoHo neighborhood, things are looking unusually sparse. In contrast to their earlier works, such as recently produced *HOUSE/LIGHTS* and *TO YOU, THE BIRDIE* - which thrilled the audiences worldwide with densely layered displays of technological wizardry and lightning-speed bravura of the Group's ensemble - the stage is almost bare (save for several video screens, that the company always puts to use in unexpected ways). The houselights are on, and the performers are dressed in their rehearsal clothes.

Elizabeth (Liz) LeCompte, the company's director makes the announcement explaining that the work we're about to see, still in development, comes in two sections, titled *Poor Theatre*, part 1 and *Poor Theatre*, part 2, and is made from a range of source material that includes Jerzy Grotowski and The Polish Laboratory Theater, William Forsythe and Ballet Frankfurt, and archetypes of the Old West.

PRECISION AND DETAIL

The way you work in rehearsal, with all the technicians and technical elements in the space from the beginning - how does that allow you to integrate all the elements of performance in an organic way? I'd like to know how this approach came about, how was it developed in the first place and what are the impulses and urges that prompted you to work in that way?

KATE WALK: What prompted Liz to start working that way was probably because she doesn't come from a theatre background. I went to a theatre school, and, yes, there was some voice and movement work, but it was about script interpretation. It's coming from the tradition of theatre as literature, where literature is interpretive. Liz didn't approach theatre like that - the initial impulse is not the interpretation of the text. It's not to say that text is ignored in any way, you have to have the text, or there is nothing to work on... When I came to work here my whole notion of what text could be was completely diluted. I thought these people were using all sorts of different things as texts... Coming from the theatre school where the play is the text, and the whole hierarchy of people is centered around upholding and explaining, interpreting the ideas of the playwright - the difference that I saw in working with the Group was that the work was about confrontation that the text is bringing up. I think Liz likes texts that might have historical and cultural context. It's fantastic to know how many times *Three Sisters* has been done and that's only interesting in terms of confronting what that means to you, what are the distilled stories and myths and the ideas...

LIZ: ... that pass in and out of the text... The text being like a channel that is open enough so that many different ideas can pass through it. The text keeps its form but it changes with ideas that pass through it, and that changes with time and with people who approach it, and why. Most people have an intellectual idea at the beginning of what the text means to them; it may be different than the author's idea, but it's discovered outside of the context of the company making the piece. For me, it is necessary to have the whole company interpreting it, all the actors, all the technicians - the confrontation with the text has to come from everybody in the room otherwise it feels to me very brittle and like a facade...

KATE (to Liz): It's funny, we work together so we don't often talk this way... I'm just curious - I mean they come to you in different ways but you've always been interested in texts that have some history to them, and it seems that it is an encounter for you, when you come into the space you are looking for the way to encounter the text, in the room, vis-à-vis the encounter you have as a director with the performer, and the performer with you vis-à-vis the text. You are not working outside with a dramaturg and deciding what the concept is. I mean, you do have the idea you might come to - your encounter might be with the architecture of the space, which includes the technology.

TECHNOLOGY OVER TIME

The Group has been considered a maverick in terms of bringing innovation to the field of the performing arts - how do you think the work has changed over time, and how has your relationship to the technology evolved?

KATE: Well, when I first started working with the Group, in *POINT JUDITH*, Liz projected a film on performers and there was film projected as light, so in a way, the performers were like screens. Then, I remember when Liz bought the Sony televisions for *ROUTE 1&9*, so now the performers were co-existing with the information that was on the TV screens, and sometimes, for instance Ron Vawter, who was very much in LSD (just the high points) - in all the sections he was the man you followed through that, but his character then appears in the comic section "Miami" and you see him looking for a job and pounding the pavements in Miami Beach. So begins the story that's picked up in the next piece, *ST. ANTHONY*... So, a performer who is live could also reemerge on the TVs but the two were parallel to each other. And then in *BRACE UP*, Liz was playing a lot with the live performance not just sitting next to the info on the TV but also with a live close-up - a live performer playing with a live persona on TV, so that was another switch. So then we move on to working with televisions showing information for the performer, that the audience doesn't see but it becomes more interactive with the performer. In *HOUSE/LIGHTS*, I am performing for a camera, and everything I am doing, is I'm checking how I'm framed in monitors I can see, and

also all of us are receiving text into the ear through the receiver. And then in *TO YOU THE BRIDE* we even went further with mimicking, dancing with the technology, and even in that place the performer became more of a conduit for all the sound, the video, the lights, it becomes like you are channeling information through your ear, and with your eyes and interacting with everything in the architecture of the space. We certainly used to improvise with the televisions in other pieces in rehearsal, but in *HOUSELIGHTS* and, before that, in *EMPEROR JONES*, where we started working with it in performance, that would always be running, and it was the focus point and it could mutate the blocking. In *HOUSELIGHTS*, translating the logic of the film into the space was the primary notion of the movement and the physical world that was developed, and in *TO YOU THE BRIDE* as well, but by the time we finished the piece, the selections of tape shown on our TV's were set, it was a set score every night, even though you have some room because you are taking the impulse from something outside you. This is taken even further, in this piece we are working on now - the material is different every night, it's being mixed live, it's not the same set score that's been sown together in a long ribbon, now it's streaming... So now, as performers, we are asked to be at our most sophisticated in our relationship with the technology.

LIZ: Very simply, originally we used it as an adjunct to the work, a kind of decorative element of information and then it slowly evolved in a way that we internalized it, and we are trying to use the technology to shorten this synapse between impulse and action, so it's not so much a decoration for the audience as it is a stimulus for us to find new ways of performing and being on the stage.

SOURCE MATERIAL

You are known for a very original way in which you are using source materials which for an outsider might seem to come from the most unlikely sources. Can you talk about how you go about choosing them, what inspires you, and how the way you use them in rehearsal interacts and contributes to the process of making a performance?

LIZ: Well, the texts are kind of a hodge-podge, it's usually something that comes up in the moment, I know that if I am thinking about something, even though I might not have articulated it, I can guarantee that any text that I bring up will have something to do with that. It's just the way human beings make order in their lives, things mean something to them because they are thinking about them, and when they think about them, they mean something to them. So, I tend to take whatever comes up, and I don't make a determination whether I like it, whether it is good - good, as in whether somebody else has given it a stamp of approval for the work - I just tend to take a risk I guess, just a risk that something I'm

thinking about will be a place to start working from. Somebody I am close to might say something, and that will peak my interest, or something that I remember, or something that comes across my desk, and I'll go "oh, this is good" and I'll just make a decision, an arbitrary decision, saying "this is what we're working on" ... I don't make any qualitative judgments about it, I just assume that something will come of it and because I assume something will come of it, something always does. I am not looking for any outside affirmation about it, so I don't abandon it - we always do whatever we do, we don't just throw it out, because it will work if we are thinking about it in relation to everything else that is happening in our lives. Parts might be sidetracked, but they always come back in, in some way - sometimes not until the next piece, so it's an interweaving of themes through what may feel like very disparate texts, and the only thing that really joins them is the Group's common thought, because I don't like to work outside of our space. Coming to the space and doing is for me the thinking, in other words if I think outside of the space, it's like a rogue thought, and it can feed what is happening in the space, but it would never come in literally. I could write a whole piece outside of the space, write everything down, and probably go out and hire people to do it and make an OK piece, I just don't have that interest. So, I think about those things, and I come in, look at everybody else, see what they are doing, talk to them, so we make something that's common. So, I don't always know what we are about, because I don't always understand what they are about either until much later, when I see how they influenced what we've done. It's a very intuitive process.

This is just one way of working ... I'm not saying it's the only way, it's just the way it's evolved, probably because I started as a painter, and as an abstract painter, I had to work in a very intuitive way in a studio, so I feel like now the studio is just three-dimensional and multi-personal and multidisciplinary. But it's the same process.

KATE: It's different for every piece, but a lot of it comes from movies and television, of course, because that is the exciting, accessible record of all the stuff we grew up on, everything about timing in the theatre, on stage, was translated to film, that's where you see the great tradition of entertainment and theatre and art.

There's something about that choice that feels very honest, and not contrived because it's as much a part and parcel of culture that's surrounding us...

KATE: Yes, most of the pieces have theatrical text - there has always been a play, even in this piece - even though it's dominated by a documentary reenactment feeling and structure, there is still that section of *Acropolis*, and in *FISH STORY*, there is only the last 8 pages of *Three Sisters*, but still there was a theatrical text somewhere, even though it was fragmented or collaged.

The relationship to the source material is different

with different pieces. And that seems to always just present itself in a rather intuitive process. It's what Plaumb said - you have to let the style arise from the material itself.

SUBJECT MATTER

How do you go about choosing the subject matter for the work and perhaps more specifically in terms of the current work, what prompted you to tackle these two masters, if I can call them that, these two gods of the performing arts in this piece?

KATE: Of all the pieces we've done, I think I can say how the text came... I was keyed in a little bit, but this one came from the darker recess of your mind... when she mentioned it I was like WOW...

LIZ: It might be our age... it might have to do with choices we had to make commercially... deep choices about how to survive, and trying to figure out what our identity is... It goes back to what happened to me when I was young, what formed my ideas about what I was doing, so Grotowski probably came up because I rejected him, I was not interested in the way he worked - I loved the pieces that I saw, but I was not interested in pursuing that kind of work, and everything he said at the time was not of interest in terms of how to make a piece, the only thing that was interesting was how he used text which I did obviously adopt. And the Forsythe thing was more - we were working on a fake commentary to one of our pieces, to put on a DVD, and so we were listening to a lot of material with commentaries. While we were working on this in the studio, we had a little time... we picked up the newspaper and we read that the Forsythe company was dissolving.

KATE: I think we were in the head-space of listening to a lot of commentaries and a lot of people talking about the making of some work in the past. And then the newspaper article came. We were friends with Billy, so it's a parallel life and we read that - he was resigning, or being asked to leave, and that was like a flash point, so something about those two things came together.

It felt like there was an uncanny connection between the two parts. On one hand, you are looking at a stereotypically "Eastern" master who takes an almost religious approach, and then you have a Westerner who is extremely smart and very intellectual, analyzing the ins and outs of choreography. It was totally exhilarating to see how the two threads come together in the last part...

PARED DOWN

Compared to the more recent pieces, this work looked very sparse and very pared down - how much do you think this esthetic will carry on to the final version of the piece?

LIZ: All of it - that is the esthetic. It's poor. I mean

poor in the sense of having "less of" than always.

KATE: So it's almost like the absence of layers, it's like the metaphor of the stripping away of the layers, to aspire to a kind of transparency in the event itself, in the encounter itself.

Do you think this Grotowskian notion of the "poor theatre" is a reflection of the current "state of the arts" in the US?

KATE: I question how much I really know about it - I guess the arts world was considered very different in '60s and '70s... but, in relationship to the Poor Theatre - seems that whatever context you put it in, that word can take a different meaning - you could contemplate for a long time... That was something in one of the interviews with Grotowski -- "poor" to him was spiritually quite a resonant word, rigorous word, a harsh word, but it can also be pathetic.... We wondered, for Grotowski, what is "poor", what word does he use in Polish, in French?

In Polish, the word immediately has connotations of poverty. For Grotowski, I tend to think that even though the word had that connotation of poverty, he wore it on his sleeve.

KATE: So, it becomes a political word... to make a choice to be poor - an empowering choice.

LOST IN TRANSLATION

A fascinating element in the new piece addresses the relationship between the Master Teacher and the apprentice, and suggests the idea that there's often a very thin line that one walks on in the process of transmission of knowledge or art, and how at times the teaching can be mysteriously channeled through the artist and, conversely, it can be so easy at times for the artist to get lost in this process of translation, instead of becoming a conduit for the teaching.

KATE: I think you are watching us find our way... That is what we finally present on the stage is just exactly who we are, trying to find our way, "the way", that the process is the thing... In the new work, we are setting up a situation where, for the performers, the impulse is as close to the action, like Philip Guston, when he wanted to make the palette the painting so there was no step in between. And that is the same thing that Grotowski speaks about in *Towards the Poor Theatre*, about eliminating that choice process, and connecting up the impulse and the action.



"Balkanac, mirno!"

Branka Stipenčić

Obekivali bismo geografsku kartu Balkana na "balkanskoj izložbi", ali ne. Dođekuće nase karta Sjedinjenih Američkih Država na kojoj piše BALKAN, a sa gori komunističkom crvenom. Umjesto imena gradića nase se imena umjetnika: Delmar za New York, Jerman za Washington, Peteroci za Los Angelese i tako dalje. Nekon je autor hrvatski umjetnik Vlado Martek, koji se ne bavi političkim, već umjetničkim podjelama. U drugim radovima on teritorije djeji umjetničima i teoretičarima: Kazmuru Maleviću, Grupi šestora umjetnika, Jacquesu Demidu... Umjetnik se već dug niz godina bavi imenovanjem stvari: primjerice, detalji u četvrti, knjigu u knjigu, a Sjednje Države u Balkan. U redu USA Balkan nije dominira nad konturom države; u borbi sa sličnom pobjedila je rjeđ. Koliko nesporazuma izaziva ovo prenemjeravanje? Poststrukturalistička teorija naučila nas je da davanje imena znači identificiranje. Imenovanje je osnova sistema duha, njegova prva platforma. Martek jedan identitet zamjenjuje drugim. Balkan je sinonim za sukobe, za nacionalnu i religijsku naterakciju, za nekulturno i divje ponaranje (je Balkanici su, točko, takvi). A jesu li pak pojmovi demokracija, civilizacija, multikulturalizam tako bliski pojmu SAD-a?

Sve tri izložbe koje su tijekom 2002. i 2003. predstavile suvremenu umjetnost iz jugoistočne Europe u neprezentativnim zapadnoeuropskim prestonima svojim su nazivima izazivale asocijacije na klasizirani, negativni pogled na Balkan: "U potrazi za 'Balkanom'" (Neue Galerie u Grazu), "Kni i med - budućnost je na Balkanu" (Sammlung Esai u Klosterneuburgu pokraj Beča) i "U gudurama Balkana - izgubljena" (Kunsthalle Fiduciarijum u Kasselu).

Vec samo ime je stigma. Metonimija koja geografskom pojmu pretpetovlja postavljanje sasvim negativne reference. Balkan je "ziv za nestabilnost", "bare barutu", "balkanska klonica", "mjesto sudačke ciljizacije", "čvrst mizirje", "mjesto neuspjihov suprotnosti", "vrlog stručnih stras".... Uz Balkan se vaužje iracionalnost, slomljivo, ekonomski i intelektualna nazadost, ignorancija, agresivnost, prijevština, naučljivost, patišljajnost, mazdrav... .

Mnogi povjesničari, putopisci, političari, novinari i drugi ističu da su zemlje na Balkanu na civilizacijskom stupnju koji je Zapadna Europa već prevelodata, zato se Balkan petonizira i degradira. Balkan se vidi kao periferija Europe, kao "drugi" u odnosu na Europu ("još ne" i "nikad u potpunosti") Europe. A kada je tijekom ratova u bivšoj Jugoslaviji riječ balkanizacija ušla u politički diskurs kao sinonim za podjeju na manje države pradene krvnim sukobima, ponovno su obijeli svi stari stereotipovi o Balkanu i ostalo je malo nade da će uskoro nesto promijeniti nabroj.

Na internetu pod balkanizacijom pretraživati će naci oko 12.200 pojavnica; balkanizacija je pojim za prijetnju koja se pojavljuje. Ne budi stoga da ljudi koji žive ovdje žele pobjedi od slike "mršnog Balkana" i sa sebi sruši taj nemnitički identitet. Svaká od zemalja iz regije, navodi Maria Todorova (1995), tijekom dugog niza godina naseleži je razloge zašto ne prepadne tom kragu i pomicala je od sebe granice Balkana prema istoku. Slavoj Žižek ističe je još korak dalje. On kaže da za Slovence "Balkan podrije u Hrvatsku i u Bošniju... Za Srbie Balkan podrije na Kosovu ili u Bošniji... Za Hrvate Balkan podrije u pravoslavnoj, despotičkoj, bizantskoj Srbiji... Za mnoge Talijane i Austrijance Balkan podrije u Sloveniji... Za mnoge Nijemce Austria je zaražena balkanskom korupcijom i neefikasnošću, za mnoge sjeverne Nijemce, katolička Bavarska nije oslobodjena balkanske poslasti. Mnogi arogantri Francuzi povezuju Njemačku s istočnobalkanskim brutalitetom... Naposljetku, nekim britanskim protivnicima Evropske unije europski je kontinent nova verzija Turskog carstva s Bruxellesom kao novim Istanbulom."¹

Balkan je rasplijavio malitu romantičara - od lorda Byrona, koji se divio Grčkoj, do Goethea, Helene, Gautiera, Coleridge i mnogih drugih koji su bježeci od civilizacije tu našli utočište i mjesto orijentalne egzotičnosti, imaginarnih zemalja legendi i sloboda. Ali četvrti su pojatori - "misteriozna zemlja sjenki" (A. D. Smith), "nepodobnija rupa" (Edith Durham) - i do ne nebranjim više, završit će Chateaubriandovim riječima iz "Putovanja iz Pariza u Jeruzalem": "Posljednji današak Italije može se uđehnuti na toj obali (op. aut.: kod Triat) i "barbarija" podrije.²

Izdvoj "U potrazi za 'Balkanom'", kako navode njezini autori: "zatljiva od posjetitelja provuču njihove prtljage pri ulazu. Posjetitelji su dužni omoguđiti da se sadržaj njihovih duhovnih torba uzemiru, preispiti i osvjeđiti prije nego što ponovno nekritički razmisljavaju o svome odnosu prema 'Balkanu'".³

¹ "In Search of Balkans", autori: Roger Conover, Edi Čifer, Peter Vrabec, Neur Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, Graz, 2002.

² "Blut und Honig i Zukunft ist am Balkan" (Blood and Honey / Future is in the Balkans), autori: Harald Szeemann, Sammlung Esai, Klosterneuburg (poljka) Berlin, 2003.

³ "In den Schrägen des Balkan - Eine Reportage" (In the Gorges of the Balkan - A Report), autori: René Brock, Kunstmuseum Fideris, Kassel, 2003.

⁴ Maria Todorova, *Imagining the Balkans*, Oxford University Press, New York, 1998. (prengrijan Balkan, Biblioteka, XII. vol., Beograd, 1999.)

Todorova kaže da su sve balkanske zemlje (svoje interne pojave "balkanizma") - za njih je značajni "orientasi" Turci, Dini Turci, sve balkanske zemlje osim u vidi u Bosni, moguće je u evropskom i svjetskom kontekstu vidjeti, osim Turke, smatraju Evropskimima koji su izvukli da bi spali Europsu od upada iz Azije.

⁵ Istočna Ždara, You-Mei, London Review of Books, no. 9, 19. 3. 1999., citirano iz: Balkan as Metaphor: Between Globalization and Fragmentation (eds. Olesker i Belic, Goran Santic, The MIT Press Cambridge, Massachusetts, London, 2002., str. 232. i 40.)

⁶ citirano iz Branimira Čorića, "Varijacije na prizoru teretu", Štampon, 17/18, Zagreb, 1995., str. 296

⁷ Isto, 1. str. 2

B Balkan as Metaphor: Between Globalization and Fragmentation
Jaschinski, Dusan i Botic, Olafas Botic, The MIT Press Cambridge,
Massachusetts, London, 2003. (Balkan kao metafora: između globalizacije i fragmentacije, Beogradski Krug, Beograd, 2003.)

Projekat sa rezultatom 2002. načinio je "izgradnju Balkana". Doprinosi Balkana (češu konferencija South East... europe) predstavljene su jedne (eng. članak) i posećene međunarodnim suradnicima. U sklopu je grčke grupe Parallel Cinema u sastavu ne-mediterraneinih video projekata "The Making of the Balkan Wars: The Game", u Ljubljani je održana konferencija o temici posledice ulaska u Evropsku uniju u Zagrebu, u vodstvu svihkih mlađih umjetnika s Kroatije, a u Rijeci je grupa kritičara WHU i Zagreba organizirala izložbu "Side-Effect", u Šibeniku je bila izložba "Balkan Reunion", članje je za ovaj Balkan preuzeo i dalje izložba "Djeca gudurama Balkana".

U samom Kasselju je tekmom izložbe postavljene isprez-Potencijalne-izložbe plakatnih radova "Boundless Borders", projekt kojeg je vodio Goethe Institut u Beogradu, zatim je počinjen program em-filma u Cinema Hall, a tijekom 2003./2004. održane su u Potencijalnoj samostalnoj izložbi: Dimitrije Balonović Mangelj, Mirjana Polić i Jasmina Žandrić u sklopu "The Reinvention of the Balkans: Art and Culture in South-East Europe", u organizaciji i koga "Balkan Trilogy".

Također, oni daju u katalogu i kratku uputu gledatelju: da odaberu nekoliko nećešće upotrebljavanih kriterija za definiranje Balkana, na primjer: mjesto etničkih tenzija, mjesto gdje se trijumfuju utjecaji i ponovno odvijaju, mjesto gdje se osjeća strah od susjeda s druge strane granice, gdje se ljudi vole beskonačno zlati, gdje se prečinjuju svoj preći i da to pomjevne primjene na Austriju, Francusku, Italiju, Sjedinjene Države ili bilo koju zemlju iz koje posjetitelj dolazi.

"U potrazi za "Balkanijom" po mnogobrojima nije bila tipična "kunsthistoričarska" izložba. Imala je putopisnu crtu, osobnu i istoriju koja je odražavala raspolaženje dvoje autora izložbe: slovenske kritičarke Ede Čular i Rogerine Conover, urednica za vizualne umjetnosti The MIT Press (Cambridge, Massachusetts) koji su tijekom 2001. i 2002. godine putovali jugoistočnom Evropom u potrazi za idejama i temama koje bi se obnavljale u izdanjuju MIT-a. Putovanje je a poslije rezuliralo izložbom na poziv austrijskog kustosu i teoretičara Petera Webla. Ta probitna "meninjarskom" učinjiva je iz specifičnog načina pripremanja izložbe, dugih istraživačkih putovanja, ohvorenosti kojom su bili radovi, prijateljskih odnosa koju su zadržali s ljudima koje su upoznali na putu te, djelomično, etnografskog tone kojem je nagnjio Conover. Paralelno, pripremala se i knjiga "Balkanija": ne-standardni kulturni jezik, zamijljena kao vodič u kojem su ispreživjani tekstovi o umjetničkim radovima s gastronomskim i mnogim drugim pojmovima. Kustos je istakao da matrica balkanskih prostora nudio kompleksne metafore koje ne protilaze iz muzejske logike white cubes, već s ulicu.

Harald Szeemann je na svojoj izložbi "Kri i med" ilao drugim putem. Ne željeći pokazati Balkan kao bazar, konstruirao je visokoestetsizirani izložbeni prostor koji je svomu radu osigurao individualnu galerijsku prezentaciju. Namjera mu je bila integrirati umjetnost, cve, kulturne neglje u svijest gledatelja zapadnjakog senzibiliteta, stoga se iztrazio pravila koja vrijede na Zapadu. Na više je mjesto rekao da smatra da će njegova izložba pomoci umjetnicima da se olimpliraju na Zapadu, a njime će se modi steti i druga, pozitivnija slika o Balkanu. Svečko istraživanje čopinija je borići prema prehodnicima, reziranju i aragonciji, pe će dakako i ova izložba promijeniti nešto u razumijevanju umjetnosti s ovog područja. "Kri i med" Szeemann običajno je jedan od mogućih turskih prijevođa riječi Balkan, pojam koji privlači suprotnjene polovice: našljaju i nježnost, katastrofu i idili... Tome je dodao provokativni slogan: "Budućnost je na Balkanu," kojim zaokreće u suprotnom smjeru od onoga što ljudi obično misle o Balkanu jer subverzivna umjetnost s Balkana, kaže Szeemann, kako više nema na Zapadu, može još novi nici o načinu društvenog stvaranja.

Od svih tih naziva najbolji je onaj René Block: "U gudurama Balkana". On je ušao iz istoimenog romana Karla Maya u kojem su Balkanci ručni, prijavi i zli, žive izloženo u zabilj i bore se za golj život. Nisba tako strašnog nemira ni u knjizi Marija Todorović koja donosi najbolju antologiju citata o teme kako su "drugi" vidjeli Balkan tijekom posljednjih 200 godina. Naučiti ističi poticaji popređuju na Balkan izvan: nepoznavanje, jer poznato je da Karl May nikada nije bio u krajinama koje opisuju i da knjige obiluju prehodnicima o Balkanu. Nauč provoca, a izložba sebi upravo suprotstavlja od onoga što nudi njezin naziv. René Block, poput Szeemanna, vidi izložbu kao pozornicu na kojoj će umjetnici artikulirati svoje stavove. Podnaslov "zježljav" upućuje na to da ima mnogo toga što se bati prikazati s tih putovanja, ali se i zeli dati interpretaciju jer kako René Block u katalogu izložbe, to bi bio još jedan sramni sljub zapadnog upletanja. Nije potrebno klasificirati i odrediti granice jer je veći i sam naziv izložbe, koji odražava zapadno stereotipno vidjenje Balkana, veliki udarac za pobesak. Tako pregorano egzotičnom topioniku suprotstavlja je rad turske umjetnice Aydan Muratoglu - fotografiju žena koja na krovu namještja antenu jer želi komunicirati sa svijetom - stavljuju ga na plakat izložbe i sve press materijale.

Sve tri projekta protinju su svoju djelatnost izvan same izložbe. Uz katalog U potrazi za "Balkanijom" izdano je knjiga Balkan as Metaphor: Between Globalization and Fragmentation *, zbornik radova stručnjaka nadzorlih profila iz jugoistočne Evrope. Tekstovi su o geografskoj, povijesnoj, političkoj, društvenoj, kulturnoj, umjetničkoj responziji Balkana i doprinos su predstavljanju negativne slike o Balkanu, one imaginarno slike koja je nastala na Zapadu.

Harald Szeemann je nastavio raditi s umjetnicima. Naima, pozivao je 20 umjetnika iz regije na izložbu "Balkan - raskrice prema budućnosti" koja se 2004. održala u Bolignu na Arte Povera, čime je, u skladu s onim što je prije govorio, nastojao otvoriti put tim umjetnicima prema europskom (pa i tržišnom) prepoznavanju.

Kasseljki je projekt bio najambiciozni i protegnuo se na sve balkanske centre. Cilj je bio poskrnuti komunikaciju među umjetnicima i među raznjima. Kako Fridricianum nije zelo potoran nad projektom, već se prilagođio lokalnim potrebama i željama, uspostavio se partnerstvo u svim zemljama nego i finansirali su se projekti koji su se vodili i realizovali u Ljubljani, Zagrebu, Sarajevo, Sofiji, Bulevaru, Tiranu, Pristinu, Beogradu, Cetinju, Skoplju i Istanbu. *

Sveka izložba ima svoje razloge i poslovneći i svoje "ulaski". Istraživačka crta želježe se istaknuti u "U potrazi za "Balkanijom" gdje su i kustosi imali svu svoju instalaciju, nešto kao ilustrativni putopis ("travelogue"). Izložbi su knjige poezije, memoara, putničkih bilježki, romane lorda Byrnea, Rebecca West, Edith Durham, Evelyn Waugh, Lorraine Dumelle i P. G. Wodehousea do Johna Reeca, Sigmunda Freuda, Le Corbusiera i Susan Sontag te fotografije Lee Miller, Ronaldia Pennerosema, Hanyja Brauna i nepoznatih fotografata, zatim mape, video-dokumente i objekte - izložbi su djela koja su tijekom dva stoljeća "objavljenjala Balkan" publici na Zapadu, koja su bitno formirala stavove o Balkanu te utjecala na politički i kulturni odnos prema njemu.

Herald Szeemann izdvojio na početku svoje izložbe dva eksponata: jedan je portret povijesne ličnosti Vladu Ćepeda, velikaša poznatog po lošem ponašanju prema svojim podanicima, koji je preko "gotiskih romanâ" postao slavni vampir, grad Drakula, mučenji iz nepovjesne srednjovjekovne Europe. Drugi eksponat bila je kočija u kojoj su se prenošli posmrtni ostaci austro-ugarskog prestolonasljednika Franje Ferdinanda Ubogog u atelijetu u Šanju 1914., kako bi se dozvao u sjecanje povijesno zbranje koje je bilo neposredni povod prvom svjetskom ratu, nakon kojega je došlo do prestrukturiranja države na Balkanu. Oba eksponata ističu "krivočinu" i problematični Balkan.

Sjećanje na isti događaj, samo gledan s druge strane, "ulazak" je i u Blockovu izložbu, a to je fotografija spomenika atelijetu Gavriliću Principu jošsak njegovih stopala u betonu koji je do pada komunizma bio postavljen na znamenitom sarajevskom mostu.

Svi "ulazci", na ovaj ili onaj način, ističu zapadnjacički pogled na Balkan i podupiru stereotipe istaknuti u raznim izložbama. Također, mnogo je radova na tim izložbama za koje bi se moglo reći da im je podržalo u etničkim specifičnostima. Kustosi su bili takve radove i dovodili ih u međusobnu vezu jer su s jedne strane povezani sa stvarnim životom na Balkanu (zapadnjacički publici neobičnim i egzotičnim), a s druge s klitejima i prednasednjima prema kojima će, očekivalo se, gledatelj zauzeći stav.

Kako 21. stoljeće počinje u jednom kuzku Balkana dokumentirali su arhitekti Marijana Čećac i Marijus Meruš, koji su zajedno s fotografom Ivošom Kraljevićem obilazili nova romarska naselja. Serija fotografija prikazuje lirne krovove koji dominiraju skijemom rumunjskoga naselja ("Insektown"), čudešne obrtničke tvorevine seoskog folklora i moderne potrebe za reprezentacijom.

Cosmin Gracianin također je premašio Reme u okolici Bulevarista i fotografirao trgovce željenim otpadom koji na konjkom kolima prevoze oplupne automobile. Scene su duhovite i krajne bezame, ako su to dokumentarni snimci. Na prvi pogled čini se da je cilj bio prikazati zaostalo rumunjsko društvo; umjetnik, međutim, ističe da su ga zanimali nomadski zajednici koji se, usprkos snažnom društvenom i političkom pritisku u doba komunizma da odustanu od svoga tradicionalnog posla, i danas njime bave.

Tradicijski običaji temu su i albanski umjetnik Adriana Paca koji u videu Hajočica prikazuje opakovanje pokojnika. Razlika je u tome što se mitrac u ovom radu nakon svršetka ritualnog narančanja diže s oda i odlaži.

Herald Szeemann u mnogim radovima dokumentarističkog i antropološkog karaktera vidi njihovu društvenu subverzivnost. "Umetnička forma je dokumentacija patnje i želje za emancipacijom od okolišnih pravila" ¹⁴, kaže Szeemann, a Boris Buden točno započela da se u tom njegovu stavu osjeća nostalgija prema vremenu kad je umjetnost rušila tabue. "Tako se čitava ta balkanska umjetnička utopija razčinjava kada projekcija zapadne nostalgije za emancipacijom, određano za starijan u kojem umjetnost u svom vlastivom društvenom resulatu još ima što za reći i gdje se njegna djelotvornost ne može istog tresa reducirati na efekte umjetničkog tržista." ¹⁵

Izbjegli nam mnogo govore o političkim događajima koji su potresali zemlju na Balkanskom poluotoku. Nakon više desetljeća komunizma i njegovog kolapsa redoli su se posljednjih petnaestak godina revolucije, ratovi, pobune, ekonomske perturbacije, katastrofalni bankroti banaka i masovne emigracije ... Nedovoljno smo poznavali svoje susjede. O Albaniji se malo znao, a o njihovoj umjetnosti nista! Kaže se da za vrijeme Envera Hoxha, kada je Albanija bila u potpunoj izolaciji, ni muha nije mogla izći iz zemlje. Danas, već mnogi poznavaju djela albanskih umjetnika koji izlazu redovito u evropskim središtima, a neka, poput "interviste" Ans Sale, postala su svjetski poznata. Rad "Finančija - morfologija vlasti" producirani u Centre de Cultura Contemporània de Barcelona svojevrsna je izložba u izložbi. Albanski pišac Bashkim Shehu, koji živi u egzilu u Barceloni, prikazao je traumu neposredne prošlosti i sadašnjosti konsticte se amfiteatarskim konstrukcijama, fotografijama i videoem kako bi svjedočio o imenju u kojem je svaki aspekt života bio kontroliran, u kojem su deseci tisuća osoba bili zatvorenici zbog "slabode govoriti", o "albanskoj riječi" na kojoj je samo između 1975. i 1990. izgrađeno oko 200.000 bunkera, o kolapsu ekonomije i banarstva ("shema piramide"), o egzodusu stanovništva prema zapadnoj Europi, u sklopu: o judasovim skusnicu finanči.

O ratovima u bivšoj Jugoslaviji govore mnogi radovi. Rat u Bosni ogledalo je i Balkan i Zapada. Grafit: "no teeth, a mustache, smell like shit" nepoznatoga nizozemskog vojnika sa zidu vojarnice UNPROFOR-a kod Srebrenice, koji je s bosanskom ženom može biti imao "kakvog posla", izrađava, ravnodušan i sarkastičan stav. Razultat prihvjetačnja statusa quo koji su održavale mirovne snage u enklavi Srebrenice nadaleko su povezali i zastrialjive tragični preko 7.000 ubijenih ljudi. Grafit je za svoj plakat likovista Šeća Kamerić identificirajući se sa žrtvama u Bosanskoj djevojci. Nasuprot ozbiljnosti koju Šeća posjeduje svojim radom, Maja Bajević tragično prevedi u tragikomično sluhćeći se poslovničkim bosanskim humorom: viceprezident o ljudima koji se nekako snaleže u ratu ("Black to Black").

Nepotrebno je reći da su ratovi poticali migraciju. Posljednjih se godina emigriralo iz zemalja bivše Jugoslavije (pretpostavlja se 3 - 4 milijuna ljudi), ali se zbog ekonomske krize i političkog kacea iseljavalo i iz Rumunjske, Bugarske, Turke i Albanije. Dobro se sjedamo izvješća o masovnom egzodusu Albanaca prema Italiji i njihova brutalnog proštrjivanja. U tom je temom albanski umjetnik Gentian Shkurti realizao video igru "potapanje brodova". U interaktivnoj videoinstalaciji "Go West" posjetitelj puca na albanske brodove koji žele doprijeti do talijanske obale, a pobijednik je onaj tko spriječi nepodobne izbjeglice da stignu do nje.

¹⁴ Szeemann, ibid. 2.

¹⁵ Boris Buden, "Uzbe iz izložbenog", Zagreb, 19. 06. 2009.

Tanja Ostrojčić također problematizira iseljavanja koje je bilo ozbiljna dilema srpske mladeži u Miloševićovo doba. Svoj problem iseljavanja u jednu od zemalja na Zapadu rješila je poput mnogih drugih žena. Interaktivni web-projekt Tražim muku s EU putovnicom rad je u procesu, koji je rezultirao stvarom udajom za mukštaricu iz Evropske unije.

Ni avni je izložbama bilo mnogo radova koji su se bavili na istraživanju gradova, njihova prošlosti i sadašnjosti. Slikarstvo je, na primjer, zaista dobro predstavljen. Arhitekt Augustin Iovan i filmski Nicolae Margineanu napravili su nešto kao vodič kroz povijest arhitekture Balkanusa. Arhitektura moći, rad o transformacijama kroz koje je prolazio grad; od srednjovjekovnoga, koji je razen da bi se gradila eklekška francuska arhitektura i široki bulevar, do "modernizacije" koju je izvršila vlast Nicolaea Ceaușescu. Autori su usmjerili svoju pažnju upravo na promjene nakon drugog svjetskog rata; na destrukciju povijesne gradske jezgre i periferije da bi se sagradile unificirane kuće za stanovanje, slumsa, gdje se nije poštovao ni urbano ni seoska tradicija. Kao što je poznato, cijeli su blokov, samostani i spomenici rušeni da bi dalje mijenjao megalomansku arhitekturu "Kuće Republike". Široku sliku Balkanusa danes, iz jednog drugog nikura, vidjeli smo u dokumentarnom filmu Aleksandru Stolomora Psedi život o psima italijancima koji su se tako namrđali da su na učilima stvorili jedan paralelni svijet. Dokumentarni film *Vidlogrami Revolucije* Andrija Ulića kognocija je dogledan za vrijeme revolucije u Rumunjskoj, koja je od svih revolucija koje su se od 1989. godine zvole u Evropi bila najbolje dokumentirana.

Nekoliko je umjetnika imalo mogućnost svoje ideje o gradu provesti u život. Umjetnik Edi Rama izradio je kada je postao gradonačelnik Tirane program obnove pročišćenja ružnih i decaštranih stanbenih blokova, realizirao ga i dokumentirajući ga, ponovno vratio u galeriju. Marjotica Potrić je istraživanje urbanizma, vizualne antropologije i arhitekture radila daleko izvan područja samog Balkana. Skupljala je ideje i strukturirala svoja započetja u komentare o gradovima koji se raspadaju, o različitim urbanim fenomenima i arhitektonskim konstrukcijama koji govore o samoodrživoći, individualnoj inicijativi i cestomstvu stanovništva u mnogim svjetskim gradovima danas.

U popularnoj kulturi regije, zapada se, očitovalo se interes za novokomponiranom narodnu muziku: "turbofolk" i "jugovis" u Srbiji, za "dalgju" u Bugarskoj, "merenje" u Rumunjskoj, neku vrstu simbioze opšteg folklora i orientalne muzike izložene električnim instrumentima, zatim interes za tribušni plas u Turskoj, reklo bi se, za život "balkanske krime", čime se nastojao pokazati svoju različitost od Zapada. Neki od umjetnika koriste se upravo tim elementima. Milica Tomić u video *Same* na jednoj strani videozelenjima daje "muklu", a s druge strane "šanku srušnu krmi". Dok muzikanci kantaju, puše i pjevaju, slavna pjevačica, putena lepotica čije poneljane je istodobno zwodljivo, naivno i skromno, pjeva tuguljivi pjesmu, a taj anekdot, "balkanski seks" nastavlja do suza.

Slavni folk pjevačica Štefka Fejka, koja je zbog svojih pjesama odigrala u zatvoru komunističke Albanije, sada je videoclađa Emzene Kusturice *Hey You*. Odjevena u narodnu nošnju obrada se Europsi modeli je da brine za jezne "sinove" u emigraciji. Mnogi videospotovi svojim su muzikom ozivuši ove ideote. Muzika se čula u izložbenim dvoranaima i dugo ostajala u uhu.

U video Gürsün Karamustafe dječa iz Rumunjske sviraju harmoniku uлицама Istanbula (Stube). Rad se bavi kompleksnom temom migracija vezanih uz Tursku, na kojoj umjetnica i inače radi, pomerjaju migracijama ruralne populacije u gradove, odnoskom turskih radnika u Njemačku, pa sve do migracija rumunjskih Roma u Tursku.

Nekoliko je umjetnika baziralo svoj rad na skloškom terenu favoriziranja balkanskih stereotipa. To je dosegalo mnoge vrhunce u filmu Emira Kusturice *Underground* 11., dobitnik Zlatne palme u Cannesu 1995. Kusturica izkorističenost i pretvara je u "barokno" agresivno slavljenje "mračnoga Balkana" ispreplaćući primitivnost, sirovost, putucnost, kriminal, knvi i nasilje.

Suzet umjetnici istoka i Zapada često je rezultirao neprisuznom i nerazumijevanjem. Na Balkanu su se ujčajci zapadne moderne umjetnosti često nekički pribacići, bez potrebnog konteksta za njihovo razumijevanje i - obratno - postojala je želja da se dostignu certifičirani umjetnički modi i da se omoguci umjetnicima iz regije fer odnos. Ironičan stav prema takvoj situaciji istaknuo su mnogi umjetnici. Na fotografijama *Hallo Attinger* Moja majka voli Fluxus jer Fluxus je antumjetnost i Moja mama voli pop-art jer pop-art je zaren žena, u tradicionalnoj muslimanskoj odjeći i ambijentu, čita umjetničke kataloge, dok su se u video *Put prema Tere Moderni* Seneta i Eriksne Cemene dvojica "svirotična" na konju i magarcu zapulja kroz gradure Anatolija u prijestolnicu umjetnosti.

Potrebno je biti inicijator poklopnja umjetnika na Balkanu i njihove autsajderske pozicije. U sredinama u kojima žive pratio su neponzeti i nepotrebni. Recepija ove vrste umjetnosti u pojedincim zemljama tako je katastrofala da pojedinci svoju dansu vide jedino na Zapadu. Posetio je simpatičan video mladić umjetnika iz Pratiće Jakupu Feriju Save mi, help mi, u kojem umjetnik posebno samonosnije pred kameru iznosi svoje radove, sumnjiči ih i preklinje kurtošu da ga pozove na izložbu. I drugi njegovi radovi odnose se na "uzmi me pod svoje okrilje jer u suprotnom sam izgubljen".

Na izložbi je bilo i stariji radova iz 1970-ih i 1980-ih, pa su oni svojim temama sezali daje u prošlost. U doba komunizma, kao što je poznato, vlastela je očita cenzura koja je uzrokovala samozensuru u mnogim zemljama na Balkanu. Međutim, karakteristično je da se u njima razvilo samonosnije diskurs koji se manifestuje u salama koje su izmijenile neškafost, glupost, aroganciju i samoupljeđenje vlasti. Humorom su odgovarali komunističkom režimu. Sanja Ilevković je seksualnom simbolikom ka-

¹² Na Sremanom je otvoren prikazan program "ekspresionističkih komercijalnih filmova".

mentarita dobitk predsjednika Tita u Zagrebu u fotografiskom radu Trokut, dok je jezori nad Stavri na južnu stranu Mlade Stilinovića problematizirao je apsurđnost političkog jekta mod.

"Muzeualizacija" projektnih segmenta prošlosti tema je mnogih. Obuhvaća, na primjer, skupljanja i izgara dokumentacija iz osobne prošlosti (Kurto i Plašo), "Moja uloga i mjesto u suvremenim demokratizacim procesima" ili predmeta u eklu projektnih državnika ("Iconografia Josipa Broza Tita" - izbor iz "Antimuzeja" Vojislava Dodiga Trokut, veliku selekciju albanskih socijalističkih skulptura različitih autora ("Home Socialisticus", zatim rad "Moj Muzej Balkana" Teodora Grauera te vrlo aforistične projekte kao što su "Kratica povijest umjetnosti" Gorana Đorđevića, "Kunsthistorisches Museum Belgrade", Muzej Nikole Tesla, starijog izumitelja naizmjenične električne struje, posebno se ističe kao izložba u izložbi u Grazu).

Bliski su tome nadovi o državnici, često u obliku ironičnog dokumentiranja zračanih događaja: o Josipu Brozu Titu (Goranu Matiću), Franju Tuđmanu (Boris Četković), Nicolaeu Ceaușescu (Ivanu Grigorčiku) i drugima.

Na sve su tri izložbe prezentirani nadovi koji su se, svaki s drugim razlogom, koristili elementima baziraju na Neue Galerie makedonski umjetnik Tome Adždeševi pristavio je humanitarnu pomoć (Humanitarne iće /Humanitarian ambasade/, grčka umjetnica Alvanas Kyrakakou kuhala je kavu (iz serije performansi Kavas), a Saliye Xhafer džiz je pecenjanicu kebabe (Paradiso) ispred Kolekcije Esse. Politički aktivizam vezan uz izložbu minskih politika Alme Suljević našao je svoje mjesto na tržnici u Kasselu gdje je prodavala zamiju ("Cevit entität").

Nisu sve nadovi na izložbenima bili bliski "balkanskim temama". Brojni su umjetnici izlagali djela koja baš nikačke veze nisu imale s nevremenom izložbe i bitno su predstavljala širini, slojivoštvo i rafiniranosti ovih izložbi, no nagnuti su ovoga puta stalištu na nadove koji su u radikalnom odnosu prema Balkanu. Ironičan i samozironi odnos sastavni je dio mnogih radova. Ewelina Kiebelčevića možda točno zapušta kad tvrdi: "Eksplozivni karakter nekih od najnegativnijih aspekata stigme može se 'razložiti' samo kada se održiće ovaj specifični nivo samo-naznajevanja. Kroz proces učenja o sebi u koji su uključeni i povezani i satra, pojedinci ili grupa staju do nivoa samouverenosti na kojem mogu postati shvarci vlastitog identiteta."¹³

Kroz sve tri izložbe proti je prakso stotinu umjetnika, uglavnom mlade i srednje generacija. Neke pozne umjetnici s ovog područja bili su uglavnom oni koji su nino otili na Zapad: Andrei Cadine iz Rumunjske, Šekis iz Turške, Jannis Kounellis iz Grčke, Braco Dimitrijević i Marina Abramović iz bivše Jugoslavije. Danas se to promjenilo, umjetnici iz svih ovih zemalja konstantno putuju i izlazu u inozemstvu i očito je da se umjetnička scena proširila. Ove izložbe pomogle su i međudisciplinarnom upoznavanju. Tek posljednjih petnaest godina mi znamo više jedni o drugima. "Oficijelna umjetnost" komunističke Europe, koja se snašla političkim i kulturnim kanalima, bila je tako nazinjena.¹⁴ da se na nju nije obaziralo i trčalo je prilično truda kako bi se dopriješlo do relevantne umjetničke scene koja je u mnogim zemljama preobratio u undergroundu.

Nedovoljno se znao i o povijesnim izvrgendama koje su postojale u ovim zemljama. Mnoga od njih nemaju muzeje umjetnosti dva desetljeća stoljeća pa su nimek-djela prošlosti nedostupna. Na Zapadu nema ni mnogo knjiga o tom razdoblju, pa je "Central European Avant-gardes: Exchange and Transformation, 1910-1930"¹⁵ velika dobrodošlica.

U ovom kontekstu trebalo bi podijeliti na zemljama, umjetnički pokret koji je početkom dvadesetih godina 20. stoljeća osnovao srpski pesnik Ljubomir Micić. U svojim je manifestima objavljenim u časopisu "Zenit", dadaističku bušu, pun futurističkog uštira prema novom dobu isticalo "Barbarogenija" kao "inočest nesistematske, sirove vitalnosti", "čiste vjere, neofizičirane dute i otvoreno srca", koji će "topliti Europe veselju udovio". Ne-europsizaciju Balkana, već balkanizaciju Europe predlagao je Micić (pozetiťat patetično, ali u duhu europskih avangardir i ustupio protiv europskog vrijednostnog sistema, protiv "izložbi i preduvjedu europske kulture", protiv logike i racionalizma zatukli se za novog čovjeka i novu umjetnost, za "uporu prema zemlji"). Balkanizirati Europu značilo je za Micića: prošao je balkanskim spiritualnicu, materialističkoj civilizaciji i "komercijalnoj prostređu" suprotstaviti stalinu kritiku i subverziju.

Kako to da se tijekom proteklih dvije godine pojavi interes za ovu regiju? Razlozi su razlozi prijađnog neinteresa Zapada za "drugu Europu". Nisu sve zemlje jugoistočne i istočne Europe bila "zavojena drutu", bila Jugoslavija u tome se prilično razlikovala. Otvorene granice omogućavale su protok ljudi i ideja. "Ved od ranih pedesetih godina u vizualnoj su se umjetnosti favorizirali zapadni utjecaji kako bi država neglasno svoje odvajanje od politike istočnog bloka. Vojne diktature u Grčkoj i Turškoj svakako su organizavale protok informacija. Ali, razlozi za neinteres nisu bili samo političke prirode. Kulturni interes često su ispremješani s tržnimlje, a uvi potonji bili su slabiji. Međutim, povijest laganih porasta interesa za izlaganje umjetnosti ovog dijela svijeta može se pratiti od početka 90. "¹⁶

Što je danas doč do poticaj tom interesu za Balkan? Ne znam, ali se nešto nadam da će ove izložbe bolje strukturirati umjetničku scenu današnjice, da će dati znamuha umjetničkoj produkciji ove regije i okolosti umjetnicima budućnost i da će povijest moderne i suvremene umjetnosti izgledjet drugačije.

Može li se uopće govoriti o nekoj umjetnosti kao o balkanskoj umjetnosti, o nekim atributima koji se mogu primijeniti na umjetnike koji onda žive i rade? Osjećaju li umjetnici da pripadaju Balkanu? Ne

¹³ Ewelina Kiebelčević, "Balkanski kulturni identitet", u Balkan kao međunarodno središte globalizacije - fragmentacije, Beogradski knj. Beograd, 2003, str. 308

¹⁴ Govorilo je se spisti izložbi u međunarodnom paviljonu zemalja istočnog bloka na Međunarodnom festivalu.

¹⁵ Timothy O. Benson, "Central European Avant-gardes: Exchange and Transformation", 1910-1930, Los Angeles County Museum of Art, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2002.

¹⁶ Časnik, Zenit (časopis je u Zagrebu 1981. - 1984.), članak sa 16 Međunarodnih zemaljstvenih manifestacija.

¹⁷ Nevezući nekadašnje važnije izložbe koje su u posljednjih petnaest godina uključivane u redove i ujednoće Europe su "Grenzlos Europe" (Prag, 1981.; "Europe Rediscovers" MfK Kromberg, Kopenhagen, 1984.; "Identitet. Differenzi" Museo Triennale 1985.-1997 (Neue Galerie, Graz, 1992.); San Paolo Biennale (1986. -), Biennale (1989.); "Study and the East" (Artbene galerija, Užupisima 1988. - New York, "After the Wall" (Mostra Muzej, Stockholm, 1999. - Bucuresti, Berlin, "Mapple Proleter" - 80 Jahre Kunst aus Mittelosteuropa 1999-2000, Muzej moderni umjetnosti, Beli, 1998. - Bucuresti, Bucuresti, "Southwest"), "L'âme malade de l'Europe" (Galerie Nationale Jeu de Paume, Pariz, 2000.); "2000 + Acid Collection"; Moderna galerija, Ljubljana 2000. - Istrubruck, Documenta 11 (Kassel, 2002.); "Parallel Avant-garde: Conceptual Tendencies in Central European Art from 1985 to 1995" (Austrian Cultural Forum, New York, 2003.); "New Video - New Europe" (The Remaissenca Society, Chicago, 2004.)

vjerujem. Ni vjerujem u izjave o kolektivnoj pripadnosti i mislim da su one obično vrlo upitne. Jasno je da ove izložbe nisu zamoliove kao opsežan pregled suvremene umjetnosti određenoga geografskog područja, nisu ni tendenciozni prikazi situacija. Vidim ih kao vrlo subjektivne izložbe iskusnih kultosa, kao privremeni susret različitih i vrlo jasnih pozicija umjetnika u zajedničkoj priči o Balkanu, kojih su se više ili manje prilagodili.

¹⁸ Boris Buden, *ibid.* 11.

Umjetnici, kaže Boris Buden, "veoma dobro znaju da Balkan nije ni ime nekakve sudbinске odnosno kulturne zajednice kojoj oni nužno pripadaju, a ni odgovarajuća etika za umjetnost koju prave. Balkan je prije svega terminus technicus njihova odnosa prema globalnom umjetničkom tržištu kojim dominira Zapad, pojam koji definira aktualne uvjete pod kojima se oni tržatu moniju izložbi."¹⁹ U tom bi se smislu možda mogao shvatiti nastav ovoga teksta: "Balkanac, mimo," kao ističanje pasivnog stava umjetnika i njihovo pominjanje sa situacijom koja im se izvana nameće. Bez suprotno. Balkanac mimo, nazi je konstruktivističkog kolida zagrebačkog centraša Josipa Šešetića (Još Keku) iz 1922., premjer izvanredne montaže vizualnih elemenata modernoga grada i tipografskog rješenja karakterističnog za europsku avantgardu. Tim malim remek-djelom hrijelo se istaknuti s jedne strane postojanje visokoga vizuelnog standarda i kontinuiteta suvremenih umjetnosti od njihovih povijesnih avangarda, a s druge podjetiti zapadnu publiku da vrlo slabo pozreje umjetnost ove regije, ne samo njenu sedaljnost već i njezinu prošlost.

Razgovor o suvremenoj umjetnosti iz regije koji je cijevi naznačio. Balkanici pridonosi i analizi uloge Zapada u gledanju na tu regiju. Naime, treba se nadati da ove izložbe mogu pokrenuti pitanja o ulozi što je imaju dominirajuće ideologije Zapada u kulturnom imperializmu. "Dokumenta 11" Enewaldera. Okvirno široko je zahvaljuju: u diskursu poskolonialne teorije i čini se da je dobar primjer ovim izložbama. Istraživanje "subalternih" umjetničkih scena i njihove povijesti trebalo bi idu zajedno s posmim propitivanjem prevladavajućih povijesnih mišljenja o umjetničkim scenama. Kustosi ovih izložbi bi u svjesni reprezentativni mitovi hegemonije i njihove su izložbe pokutali reakcije na autoritativne praktike. Otkrajno još jednom kustos izložbe iz Graza: "Balkanac nije samo svijet po sebi već zrcalo svijetu jasno. Pribaviti 'Balkanac' znači pribaviti obdobja i sindrome iz kojih su prošli gradovi, rati, civilizacija, istraživanja, ideje i vizije. Ovi izložbi nismo pretpostavili sukladno takozvanoj tečkoj mudrosti 'žrtva' umjetnina koja koristično prihvata aktivnosti 'periferije' kao legitimnog područja poskolonialnog kustosija, već sukladno našem uverenju da će simbolički zamjenski kojeg "Balkanac" predstavlja postati najznačajnije područje XXI. stoljeća koje će marginalizirati Zapad sukladno novoj logici, novom uverenju prema kojem Zapad postaje Istok, a zastavlja predodzbe o mitologizaciji identiteta, jastava, nacije i drugog u potpunosti se dokidaju."²⁰

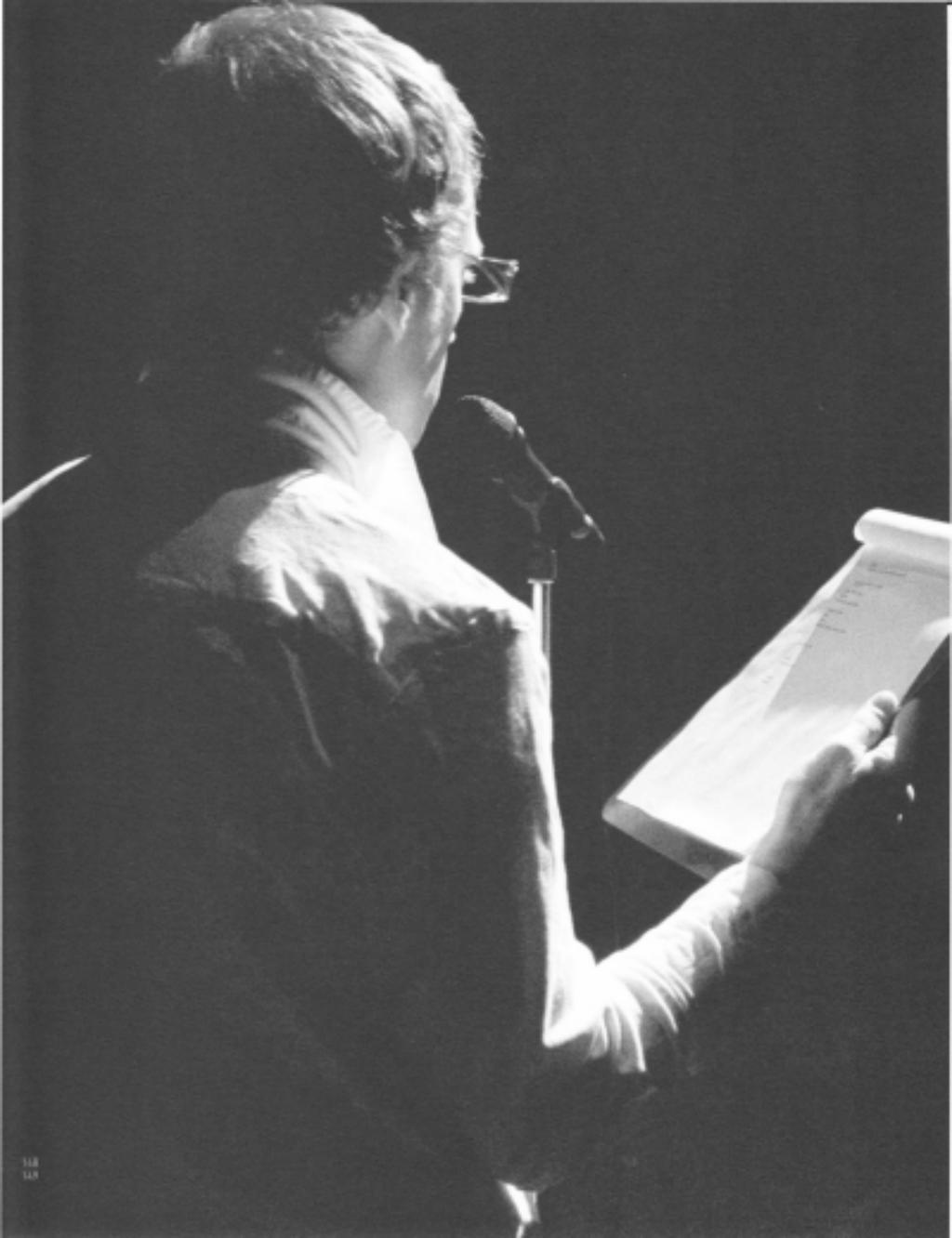
Zapadnjačko znanje deliće je od toga da bude akademsko, ono je zasjenjeno modi i političkim pobudama. Povijesna istina nije sadržana u podacima o zbijenjima, povijest je konstruirana pripovijest i raznjačom diskurzu treba suprotstaviti alternativni koji će biti sjećanj strategija mod. Slovenska grupa Irvin pošle su stajališta da je povijest umjetnosti, kao učestalom i ciklokućnom povijest, ovisna o različitim tumačenjima, u kojima su isprepletani mnogi glasovi od politike, teorije do tržista. Sjajni su da se teško može utjecati na promjene, odlučili su sami pridonjeti promjeni tako da su potakli pisanje drugačije povijesti suvremenе umjetnosti. Oko svog projekta *East Art Map*, koji je rezultirao publikacijom i internetskom instalacijom, okupili su dvadeset ljudskih kritikara iz istočne Europe koji su obradili oko 200 umjetnika za koje su smatrali da su bili osobito značajni za razvoj umjetnosti, a koji su zbog svih neumjetničkih razloga ostali u rješenju svojih kolega sa Zapada. Grupa Irvin zastupa aktivistički stav i optimistički gleda na budućnost. Uzimaju pritud u svoje ruke nudeći novu kartu suvremenе umjetnosti.

²⁰ Maria Todorova, *ibid.* 4, str. 304.

Na kraju aviove knjige *Imaginarij Balkan* Maria Todorova zaključuje: "Ako je Europa stvorila ne samo rafizam nego i antirafizam, ne samo rizogniju nego i feministin, ne samo antisemitizam nego i njegova osudu, onda za takozvani balkanizam još uvijek nije pronađen komplementarni i oplemenjujući par".²¹ Iako u okviru te tvrdnje ponovno promislimo o ovoj trizložbi, možemo naci da one pružaju sasluš za raspravu o tome. Čini se da je moguće na ovoj nestabilnoj, platujućoj platformi suvremenе umjetnosti pokrenuti diskusiju koja bi mogla rezultirati nekim smislenim opozitom balkanizmu.



NO TEETH...? [?]
A mustache...? [?]
Smell like shit...? [?]
BOSNIAN GIRL ^{BO}





Čekajući da se svijet oporavi

Razgovor sa skupinom Goat Island,
razgovarao Stephen J. Bottoms

5 engleskog prevela Nikaša Prstal
Fotografije aranđeli: Ivana Vučić i Tomislav Jurica Kadunic

Ovaj tekst je zapis intervjua koji se nikad nije dogodio. Sastavljen je od niza snimljenih razgovora s članovima Goat Islanda, vodenih u Glasgowu, Škotska, 7. i 8. ožujka 2003. i u Nottinghamu, Engleska, 5. i 6. lipnja 2003. U Glasgovu, na festivalu New Territories, skupina je prikazala varjanu-u-nastajajući njihove nove, tada još nerazvijene predstave, kao i nekoliko izvedbi posljednje predstave U mom arcu je potres (2001.). U Nottinghamu su izveli drugu, razvijenu varjanu nove predstave, tada proizvorno nazovljenu Kad će progrijevati njujorske ruže?

Razgovori u objektu odvijali su se neposredno učišću invazije koalicijskih snaga predvodjenih SAD-om na Irak koja je za cilj imala avganjivanje režima Saddama Husseina. Razgovori u lipnju odvijali su se neposredno nakon što je George W. Bush najavio - preuređenio, kako se kaže - apocalipsu - formalni završetak nepriznajuća u Iraku. Razgovori koji slijedili su učišću izvedbe mišljenja članova skupine o vlastitoj predstavi kao kritičkoj refleksiji globalne situacije. Istečnveno sam načinio pokaz da skupina jednako brine o tome da interpretativni odziv na predstavu ne budu ni u kom slučaju ograničeni ili vezani neposrednim političkim kontekstom.

Također moram dodati da učišću se Mark Jeffery čini prilično "lili" u tekstu koji slijedi to je stoga što s njim nisam uspio dogovoriti individualni intervju. Njegovi komentari u ovom tekstu su izvuceni iz transkripta grupne rasprave i zato njegovo mišljenje o mnogim pitanjima koja su dolje pokrivena mora cestiti... ziganočno.

STEVE: Mogu li započeti s pitanjem tebi Lin, kao redateljici u skupini, kako vidiš novu predstavu o odnosu prema temeljima uspostavljenim u vašem zadnjem komadu *U mom arcu je potres*?

LIN: Pa, mi smo u tom izvedbenom radu kao skupina još od 1986. i volim misliti o pojedinih predstavama kao osnacama u vremenu. One mi se nikada ne čine dovršenim; mi završimo, stanemo, ne predstave mi se ne čine dovršenim. Smatram da je bitno da je tako jer to proizvodi pogon za slijedeću. Mislim da većina predstava na određen način slijedi jedna iz druge. Postoji određena logika zajedničkoga čitavom korpušu, kao i svakog pojedinačnog predstava. *U mom arcu je potres* se bavi događajem neizvještive katastrofe, a zadnji dio - Dio 3 - se bavi idejom onoga što slijedi nakon katastrofe. Pa onda logično, kad smo probali raditi na novoj predstavi, ja sam razmatrala o slijedećem koraku, o popravljanju. Pretpostavljam da ono što što slijedi nakon katastrofe može uključivati popravljanje, no u Potresu to nije bio slučaj. Potres se bavio samo onim što ostaje nakon katastrofe. Rutinevinama.

STEVE: Mislim da me se upravo zato Potres dojnjio kao izravan, i vidovit, kada sam prvi put gledao tu predstavu, samo tjedan dana nakon napada 11. rujna.

BRYAN: Kad se dogodio 11. rujna, činilo se kao da smo imeli neposredan odziv na taj događaj. Volio bih da smo bili u mogućnosti česice izvoditi Potres u Americi. Na način način ta predstava nudi, meni veram, lječenje. U tom periodu nam je izvođenje te predstave bilo katastrofno, pomoglo nam je da se nosimo s problemom.

STEVE: Pa ipak osim prikazivanja posljedica katastrofe, ili šalovanja, ta predstava također služila, prilično vidovito, na ljudi koje ze "po običaju" čuju namio na posao. Matthewov završni govor: "Jeste li bili bitni? Je li nas ikto pitao?" uviđek me podsjeti na zrtve koje progovaraju. "Jeste li si uzeo dovoljno vremena da nas dozvoljio odlučujuće?"

MATTHEW: Upravo tako i ja mislim o tom govoru. Morao sam s njim biti vrlo oprezan jer se sjećam da sam se prilično iznijeo izvodenjem ga tijekom predstave u Berlinu 14. rujna. Zvuočio je kao glas mrtvih. S obzirom da je riječ o govoru Marina Donovana iz filma *Hata Hartleya*, kojeg on igra s posebnom uzdržanom uzmjerenicom svrme što se događa. Linina uputa je bila da je važno zadržati tu posebnost. Pa sam pomislio - zašto bih ja mislio da glas mrtvih ne bi mogao biti jednočavno iznijen zbog živih i nestrijepljivih i adekvatnog... siti svega? Tako da sada pokusavam izvoditi čitav treći dio s prizvukom te stote svega. I to mi je zaista pomoglo.

STEVE: Kako je zapravo tematika katastrofe našla svoj put u predstavu, s obzirom da je ona nastala prije 11. rujnja?

BRYAN: Pobalo je dočinio slučajem. Lin i Matthew su jednu večer namjeravali snimiti Buffy ubojicu vampe, a umjesto toga snimili su, slučajno, Njiveči svjetske sudeće automobile. Radili su o policijskim pojavama snimanim iz helikoptera, a snimke pokazuju automobile i nadine sudarjenja. Sekvence pokazale smo napravili prema toj animici sudara. U to vrijeme smo također gledali Godzilov Weekend tako da je ideja katastrofe naprsto izšla iz svega toga. Međutim vatra je bila i naša inverzija da gledamo svijet i uvidimo priječku propast uzrokovana stvarima koje čini Amerika; uključujući i naš Automobil je uistinu podmuklo do u kojem svu mi sudjelujemo; svu posjećujemo automobile. Riječ je o uistini



poničavajućoj ideji, ako me pitate. Čak i kao Goat Island, imamo te neka idealističke vrijednosti, ali uspokisimo, svi vozimo automobile; sudjelujemo u tom potpunom, sistematičnom iscrpljivanju svjetskih resursa. Mi nastojimo, ili čime mogli nastaviti, da bismo dobili te resurse koje trebamo, dokle, s jedne strane, mi svi na neki način protestiramo protiv tih aktivnosti, no si sudjelujemo, uživamo dobrobiti istih. Iako znamo bacimo očajljivo pogled na vlastite živote, postavljeni smo u prvi linijep.

STEVE: Sviči put kad dođem u Sjedinjene Američke Države ceojećam se u isto vrijeme i krivo i sretno jer je benzin toliko jeftin - što se mogu voziti tisućama kilometara, a da me to gotovo nista ne kozla.

BRYAN: To se plaća životima naših sinova u ratu.

KAREN: Jedna mi je misao stalno padača na pamet kada smo se pripremali za izvedbu Potresa u Glasgowu - dvoje je bilo van dometa tih neposrednih efekata napada 11. rujna. Cijela turbe koju smo imali s predstavom bila je pod utjecajem tog događaja - on je odniočio način gledanja predstave. Naravno, neke misli još uvek lebde u zraku, a sada je tu još i problem rata. Međutim mislim da je situacija ispod otvorenja, otvorenja za mnoga druga isčekivanja. Jer isto je začuđujući koliko sučasnih priklašanja između naših predstava i shemosti - mesta zatčujuća - ona je zavoljna stvar do određene mjeri. Jednostavno niste mogli gledati predstavu i, ako me razumijete, vidiš lišta što bi odjeknulo u vremenu. Vijeće ste tu situaciju.

STEVE: Možda danas, kada imamo malo veću distancu od tih događaja, možemo pogledati predstavu u njenoj potpunosti?

BRYAN: Nakon izvedbe u Chicagu netko nam je postavio pitanja o radoći što me prilično iznenadio. Jer Potres je na neki način tužna predstava - o gubitku i ljudi i nešto - ali netko je postavio pitanja o radoći i to je prekrepljeno moj čitav pogled na nju. Izvorno sam se vestio na tu misao, rekao sam sli-

Pe da, ovo je definitivno predstava o radoći što smo još uvek živi, radoći predviđavanja: ili čak o tome da smo pretepljali gubitke, ali su oni tuci.

Dogodio se potres, ili automobilika nesreća, ali mi dolazimo k sebi. Sahranio sam rođake koji su poginuli u sudaru i sada mogu pogledati unatrag. Znači postoji neka vrsta radoći u razmišljanju o tome, u prisjećanju. A onda postoji i radoći u izričanju toga. Meni najčešći dio je kada Mark i ja zajedno trčimo te pokusavamo izvesti ono leteće, preskakivanje, skakanje, padanje - u drugom dijelu - jednostavno, ja zaista uživam u tom duetu, u tome kako pokusavamo sinkronizirati naša tijela u zraku i sljediti u isti trenutak.

STEVE: To je neka vrsta djetinje radoći, zar ne - sve te sekvence igranja i zaigranosti - a da se pritom ne zaboravlja da se nešto stradno događa, ili se dogodilo.

KAREN: Ljudi su mi dosta govorili o toj djetinji kvaliteti predstave što mi se čini jako bitnim upravo sada jer ceojećam da je odatlov naše zemlje na ono što se dogodilo nakon 11. rujna, i onoga što će se dogoditi u Iraču, zatoči adolescentski. Ne znam točno zašto treba toliko vremena da se stvari počnu dogadati: mislim da vjerojatno postoji puno pametnih ljudi koji pokusavaju suspenziju administraciju - zauzeti lude koji bi vojci cijelu stvar obavili odmah. No smatram i da se ustanu djetinjasto ponavljanje, ne u administraciji, već ljudi koji luka sruča govoriv: "Pa neka se roditelji nose s tim." Umjesto da govoriv: "To je i moja odgovornost." U Potresu imam jednu rečenicu, u govoru o vatri: "U kući smrja, kako znaće što je zlačio suljido, i kako znaće da ste upravo u onoj koj bi trebao bio to ludio zauzavati?" Ali naravno, vi ne znaće kako to zauzaviti.

BRYAN: Mi, isto, možemo stvariti lito što ne ceojećemo da imamo likavu mod. Sama ideja demokracije - vlastelina naroda - je u potpunosti zaboravljena. Samo se pretpostavlja da to nije istina. I upravo zato je Potres kao saliven za prikazivanje u SAD-u trenutno. Smatram da ljudi zato zaista razumiju tej humor, ali isto tako i strah, jer mi smo učinili. Kada smo nadili predstavu, o strahu smo misili na apstraktni način - preuzeuti je iz sekvence tribuhoborza Sefor Wences: "Bojiti li se?" On u konkretno toj sekvenci bacai tanjuru iznad glave njegova male lutke i pita je boji li se da je tanjuri ne padnu na glavu. Zapravo je situacija komična. Međutim, za vrijeme naše turme i nekih konjnih izvedbi predstave - nakon kojih nismo izvodili Potres skoro godinu dana, radili smo na novoj predstavi i sada se opet vratili Potresu - strah nije jenjavio u Sjedinjenim Državama. Događa se jedna sistematička proizvodnja straha koja ide do besmisla, ali je vrlo stvarna. Čak iako nema razloga za strah, ljudi ga zaostigmo nešto ceojeću. Nadi time nema kontrole.

STEVE: Misliš li na Bushove izjave da je Irak direktna prijetnja Sjedinjenim Državama?

BRYAN: To su čiste laži! Čak i ljudi koji razumiju da je riječ o proizvodnji straha, da ne postoji osnova za strahovanje, da nas Irak neće napasti - svi se unatoč tome boje budućih postupaka naše vlasti, sljedećeg Bushevog poszta. Čak su i oni koji racionalno razumiju u strahu! Zbog svega toga je ideja straha sada prisutnija i u predstavi.

MATTHEW: A postoji i strah od javnog izjađenjavanja jer Busheva administracija ima tu neku "udarnu jedinicu" koja će sključiti svakoga tko im se suprostavi bez obzira na to što ima za reći. Nije riječ o odgovoru na ideju kršćana već o odgovoru na kršćane kao lude. Znači, ako Martin Sheen povede protest protiv rata bit će naprednut kao glumac koji nema pravo dinići tako što. Nema odgovora na diskurs oko pitanja zašto mi ne bismo bili u rat: napred je osoban - i vrlo je nekonvencional u tom smislu.

"Ukidanji nepristupača!" Ljudi se boje, a mnoći ljudi se boje javno izjasniti jer oni time mogu najviše izgubiti. Znači preostaju samo marginirani ljudi poput nas koji otvoreno govore, ali to nema nikakvog utjecaja!

KAREN: Razmišljam sam o mogućnosti građanskog rata. Nalije, ne mislim da ćemo ući u građanski rat, ali nekako bih želela da se upravo to skoro dogodi. Mislim da bi se to trebalo dogoditi zbog izbora Busha - koji zaprijeo i nje bio izbor - zbog svega što on trenutno čini. Puno se ljudi, po mnom mišljenju, s time ne slavi, no na neki način pristaje na situaciju jer su otupljeni medijima, otupljeni strahom, otupljeni događajima od proteklih godina i poti dana. Ljudi baš ne razmišljaju ozbiljno i ne govore: "Da stvarno, ideja rata protiv Iraka i nje stvarni cilj cijelog Neću nem donjeti ono što želimo!" Tako da mi je ideja da se ne neka dogodi građanski rat, zbog svega toga, pa na pamet sinod tijekom predstave. Pa što drugo možemo napraviti? Možemo idti u mirnovi protest, narančino, što sam upravo i učinila po povratniku u Chicagu nakon duga tijekom, nakon 11. rujna. Međutim, dočekte na protest za mir i on ne bude medijski počvaren, ne bude dobro organiziran, imate ljudi koji se obraćaju gomili, ljudi koji pjevaju sloganje koji podsećaju na one iz šezdesetih i sedamdesetih i ja ne znam što će mogla učiniti po tom pitanju. Provela sam doista vremena razmišljajući o pomebnim ljudima koji bi mogli smisliti puno bolje sloganje. No oni su prepoznali i potpaličeni te jednostavno neće sjeti i razmišljati o sloganima za mirnovi protest. Jednostavno neće.

STEVE: Kada smo bili u Londonu na Nightwalking konferenciji (ujan, 2002.), aječam se da sam tamo preko mesta prema velikom mirnovom protestu koji se nije pomisao. Bio je toliko zakriven ljudima. Posvuda je bilo transparenta Socialist Worker-a koje je bilo tko mogao pokupiti i imati. No meni su upali u oči jedni drugi, kartonski transparenti koje je također nekto tamo ostavio - mislim da ih je napravio umjetnik Banksy - i koji nisu sadržavali nikakve sloganje, samo slike. Na jednom od njih, na primjer, bila je crna, obutana slika napadačkog helikoptera s ogromnom žutom trakom zavjezdanom oko propeleru. Bio je zaista zagonetni, ali prilično snažnih slika i nitko ih nije uzimao u ruku i pomislio sam, pa da, to se događa kada umjetnici zaista pokupljuju napraviti nešto: kako god okrenutesi nitko to ne razumije. Kao da su jedne slike (ljudi razumiju slogan i glazbeni isječci). To nam čine mediji.

BRYAN: Mislim da upravo na tom mjestu nova predstava dobiva poseban značaj. S tom idejom popravljanja. Jer upravo se tu umjetnici moraju uključiti: mislim da nam je potrebna održana vrata popravljanja kulture. Potrebne je predstave koja time može doprinjeti. I mislim da će nova predstava - kako se razvija - to također činiti... Smatram da imamo stvari, neizgovoren cilj kreiranja cijele jedne nove kulture u Sjedinjenim Državama. A da li prije je postupno pre-obraćavanje sebe samih u pogledu toga kako odgovaramo na nasilje, na nepoštene političke aktinosti oko nas, na gubljenje naših glasova u kulturi. Dugotrajno je to proces. Stoljetni proces - ukoliko uspijemo preživjeti toliko dugo. Međutim mislim da ako ima ljudi koji nastave raditi takve stvari, na osnovi ih onaj način - ili koji daju te male znakove, koji su vizuelni, koji traže da upregnute čitatelj drugačiji niz mentalnih sposobnosti ili da interpretiraju - dok god ljudi to čine, postaju nova. No mislim, namerice, da će to doći od političara.

MATTHEW: Men se čini da ljudi koju političari naneće brzo protajte neprisupljiva - zanji, i isto tako tome kako ljudi misle o zemlji, o čijem svijetu. Ne znam hoće li se ikada moći ispraviti ono što je učinjeno. Bush i Blair su sebe stjeraši u takav skripciju da je to zastrašujuće. Čak da se seda i uđe u taj rat, kojeg toliko žele, to ih neće izvući iz likriptu u kojeg su se sobili.

STEVE: Upućuje li onda nova predstava upravo na te probleme koji vas zaokupljuju, tako mesta ne izbjegnu u prvi plan?

BRYAN: Ta pitanja jesu u fokusu naših razmišljanja, no mislim da im želimo pristupiti na drugačiji način. Humorom, prijenjice. Lin je na početku razgovora rekla da je smiješ dokaz stvaranja. I možda je to upravo ono što je potrebno u ovom času jer su stvari tako smiješne.

MATTHEW: Kad nam je Lin prvi put predstavila ideju popravljanja, htjela je da koreografiramo pokret na osnovu upata iz knjige za kućne popravke. Namjerno je odbacala svakochevenu manifestaciju iste ideje. Smatrala je da moramo početi razmišljati o popravljanju zbog stanja u kojem se svijet našao.

LIN: Puno je različitih čimbenika bilo u igri pri nastajanju ideje za rad na novoj predstavi o popravljanju. Nalije, počela razmišljati o novoj predstavi u jesen 2001., neposredno nakon 11. rujna. No resni razmišljači o ideji popravljanja sve dok nismo borevali u stanu jednog fizičara u Aberystwythu. U tom trenutku, dakle, još nismo bili doma, a moje veza sa Sjedinjenim Državama bila su uglavnom preko korespondencije. Ljudi su mi artikulirali tu... pa, trašumu događaj 11. rujna, ali i patriocišem koji je uslijedio te određeni nacionalizam koji se počeo pojavljivati. No dakle, u stanu tog fizičara u Aberystwythu je iz nekog razloga puno stvari bilo smješljeno u kući, a u jednoj od tih kuća bio je mal priučnik za popravke - britanski priučnik za popravke iz sedamdesetih. Zapjana me njegova skromnost: priučnik za popravljanje stvar u kući - kako popraviti reket za stozni tenis ili vlastitu cipelu. Dojmljeno me se ta malenica u usporedbi s velikim događajem koji se dogodio. Tako da sam, za početak, radio, dala grupi specifične upute - koje sam uzeila direktno iz jednog američkog priučnika za popravljanje - o tome kako se popravljaju vodokotić u WC-u. Oni su prvo iz tog napravili ples, a onda je Bryan unio svoj monolog o sanatoriju u smjeru i suprotno od smjera kazališke na satu, također kao održav na ideju popravljanja vodokotića.

MATTHEW: Vrlo je rano u procesu rada Paul Celan, pjesnik, također uveden kao primjer popravljanja. On je na neki način svoj pjesnički projekt vidojao kroz popravljanje njemačkog jezika, nakon drugog svjetskog rata. Smatrao je da se jezik iskvario nečeskom upotrebljom. No, posada koju je plesao je na određenim način kreirala novi jezik. On je plesao jezik, kovao nove riječi, proizvodio zamukivanje, popravljanje - što je vrlo obično u knjižici pjesnički kojom započinjamo predstavu. Ta vrijeme način nečeskog rada u Bristolu zamukivanje je počelo uklaziti i u strukturiranje predstave. Ta je ideja došla od Lucy Baldwin koja je pisala knjigu snimanja za film o novim materijalima, a za scenu koje nije imala jednostavno bi zapisala "ova scena nedostaje", i tako to ostavila u filmu. Lin se jako dopao taj putopisak pa ga je željela primijeniti u predstavi. Stoga nam je u Bristolu dala da dođemo "pocetku koji nedostaje" i "ples koji nedostaje". To su trenuci u kojima samo moramo čekati - bekaci oništo koliko bi trajao dio koji nedostaje. Bryan je samo trebao iskrupiti i mješaviti napraviti da i u predstavi potraži određeno zamukivanje. Oništo mi se to fasciniralo jer bio je kao da sama predstava postaje Celanova pjesma.

STEVE: A kako je Simone Weil ušla u predstavu, uz Celana?

MATTHEW: Njena je prisutnost, kao i Celanova, oduzela na to pitanje popravljanja. Celana je iskši dovesti u vezu jer on doslovce govorio o popravljanju jezika. Međutim, čitao sam *The Circle of Impossible Worlds*, ogled Roberta Calassa o Simone Weil, u kojem govor o tome kako bi ona uzeila riječi a kojima se ljudi zaista nisu mogli nositi, riječi poput ljubav, sloboda, prijatelj i prenalaža načina da se njima bavi. Bili smo pogodeni tom idejom Simone Weil kao nekog tko koristi nemoguće riječi - "čudne i zaboravljene riječi."

STEVE: Čini se da vas dosljedno privlači ideja nemogućeg, kao nečeg čemu niti više valja težiti, i čudnog koje se, pretpostavljaju, pojavljuje zbog težnje za nemogućim.

MATTHEW: To se opet povezuje s onim što sam rekao o trećem dijelu *Pomesa* koj podnije malom kolekcijom tekstova "posjedica". Imamo Gertrude Stein koja piše neposredno nakon drugog svjetskog rata u Parizu, Willa Whitmania i vojnika na kraju građanskog rata... sve su to "posjedinci" tekstovi. Tako da se nekako nadovezuju na tu temu, s ljudima poput Celana i Simone Weil koji su u nizu živjeli, tako da ih je on doslovno potrošio i ubio. Celan je počinio samoubjstvo, a i Simone jo, čini mi se, umrla na takav način da se može misliti da je njena smrt rezultat samoubišćkog nagona. Te je ljudi rat potrošio, do te su mire u njemu bili, pa ipak su istovremeno proizvodili klice mogućeg izlaza, neku vrstu popravljanja prikla. Te klice, barem u Americi, nisu izrasle niti u šta. Pretpostavljaju da mi želimo reći: "Prihvatimo izazov tih velikih ljudi, a njihove će heme doći u njima".

STEVE: Ipak se čini da, u usporedbi s celanovskim zamukivanjem koje jasno izlazi na vidjelo, prisutnost Simone Weil u predstavi je trenutno manje uočljiva.

LIN: Ona je isprva ušla u predstavu zato što je Matthew upotrijebio jednu njenu rečenicu u našem projektu *Year-long Writing Project*. Počela sam razmišljati o tome da bi bilo zanimljivo da Karin igra Simone Weil. Međutim vrlo brzo sam se predomislija jer me Simone zaista platio - o njoj sam mogla misliti jedino tako da krenem od toga da ona igra druge ljudi. Ne znam zašto, no mi se došlo kao mjesto od kojeg možemo krenuti, činilo mi se velič plodnim. I tako ona sada, na primjer, igra Lillian Gish, koja je ušla u predstavu zato što smo gledali film *The Wind*.

MATTHEW: Po meni Simone i nije prav izvedbeni lik, njen je jezik onako nemoguće postaviti na scenu. Tekko je čak i dočekati to što ona govoriti, razumjeti to. Ista je stvar i sa Celanom. U našem trenutku predstave Simone uistinu treba progovoriti vlastitim riječima jer smo to na neki način uveli, ali za sada smo odabrali taj put približavanja, služeci se teatralnim maskama. Ili, približiti joj se isprva prometnjem njenih rječi - poput Lillian Gish u tom filmu, što možete tumačiti kao jezik Simone Weil. Znači podnijemo s jekom, s rubnim fanomenom i postupno približimo izvoru. Možda i ne stignemo do izvora!

STEVE: Je li onda i film Lillian Gish povezan s idejom popravljanja?

LIN: Moglo bi biti pogrešno govoriti da mi krećemo u proces sa samo jednom temom. Uvijek volim krenuti u rad s višestrukim pitanjima i vježbama. Začni, u početku smo imali ples od uputa za popravljanje vodokolica, ali radili smo i s idejama vezanim za abecedu, s raznim abecedarjima, te s idejama vezanim za učenje u tadašnjoj Americi. Dakle sam svakom članu skupine po jedno slovo iz jedne od tih knjiga s pripadajućom mu frazom i slikom.

MATTHEW: Slika koju sam ja dobio bila je za slovo H, "ušta/izlaz", lice koje ispuhuje dišak vjetra. Vec sama crinjica da je ideja vjetra tako izražena, kao na stariim karicama i dijagramima, je prozvala gornju materijalu. I stih iz Kralja Leara: "Putujte vjetri da vam lica prsnu!" Onda smo pogledali film *The Wind* i sve to nam se jako svjedjelo.

LIN: To je dakle još jedna vreda iz koje će biti zanimljivo vaditi kako se predstava bude razvijala. Lillian Gish je izjavila da joj je to bio najteži film za snimanje zbog tog konstantnog puhanja vjetra u pustinji. Oni su ponekad čitavu sliku svrhnja s propelerima ne bi i postigli da pjesak konstantno kruži.

MATTHEW: A pjesak je slika koja se stalno pojavljuje u pjesništvu Paula Celana. Tako da se stvari počinju povezivati.

LIN: I baš mi se svjedjela ideja prenošenja toga da je ona bila glumica njemogućeg filma.

STEVE: Kada vod razgovorom o filmovima, što je s plesnim sekvencama koje se temelje na filmu *Palm Beach Story*? Kako se oni uklapaju?

MATTHEW: To zaista nema veze s popravljanjem. Riječ je o kontrastnom elementu koji se ne uklapa. Tijekom rada na predstavu jednostavno pomisli - ovo zaista traži svoju suprotnost - da bi čitava stvar bila živula.

LIN: Iako, ispad da je *Palm Beach Story* završen 1941., neposredno prije raspada na Pearl Harbour. Kada sam to pročitala pomisli sam - baš zanimljivo.

STEVE: Kao da se sve te reference na drugi svjetski rat pojavljuju zato što, u pokušaju da se bavite temom popravljanja zade, postoji potreba da se ona izmjeni u drugo vrijeme i prostor, negdje dalje... kao što se i katastrofa u *Potresu Izmjelja "53 godine ranije".*

LIN: Drugi način povezivanja ovdje je da su ti raniji plesovi, koji su bili odaziv na upute iz priučnika za popravljanje vodootpornosti, uvećali vrlo kvalitetu pokreta nego neki stvarni niz pokreta, a tu kvalitetu, između hemijskosti i nepomišljnosti, smo teljeli začrtati. Odučili smo nastaviti letrastivali krajnje domete toga. Kada smo Matthew i ja gledali *Palm Beach Story*, iznenadila nas naskrivena sekvenca - njena frenetičnost - i pomisli sam da bismo to trebali staviti u predstavu!

MATTHEW: Morali smo naučiti naskrivenu sekvencu iz te hiperskladne romantične komedije Preston Sturgesa. To nam je stvarno bilo težko! Znam da možda ne izgleda kao da se mi iscrpljujemo, pedamo s nogu i žestoko premažemo, ali je to uistinu prilično napredno za nas! Zato što smo morali interpretirati tu manjekvalitetnu dvopolnimjutnu sekvencu, uključujući i zamrznuće kadrove i još to sve skupa izvoditi u povrem traženju uz originalnu glazbu iz naskrivene sekvence filma. I to je bilo jako, jako težko - zahtijevajući preciznost. Izvodimo je, znači, tri puta pa onda još jednom umrećujući dodatne pokrete u osnovnu sekvencu, a ono što smo pokušali prije neki dan i što još nije u predstavi jest, s obzirom da je glazba postala mjerilo trajanja, unutar istog trajanja izvezu čitavu sekvencu dva puta - znaci išli smo dvakrsto brz!

LIN: Ta sekvenca sigurno djeluje histerično - kao i film, zapravo. Zanima me u daljnjem radu gurnuti to još dalje tako da sva malo izmekne kontroli - tako da oni to baš i ne mogu izvesti.

STEVE: Slično kao što si napravila s "Nemogućim plesom" u *The Sea & Poison*? Čini se da si prihvataš idej stvaranja "aestetike crudnosti" - s tim da ulepšavaju izbjegci puku zdržljivost.

LIN: Fasciniraju me ljudi stvari u teatru! I volim raditi tako da nešto izgleda loše, ali istovremeno mora biti i dobro. Postoji još jedna stvar u *Palm Beach Story* koja me jako privukla - ideja narativnog plesa za kojeg sam, tijekom sklovljivanja, učila da ne voljam! No zainteresirala sam se kada smo počeli raditi s tom idejom. Kada smo kopirali iz *Pine Boughs* sve je to, naravno, izgledalo kao ples! No kada smo počeli kopirati iz *Palm Beach Story* - radili smo na četiri editirane scene - taj je materijal imao svoju vrlo partikularnu priču. Odučili smo se da se radi pri tome.

STEVE: Znaci opsegnutost filmovima odnosno vaš interes za direktno plagiranje sekvenci pokreta se na neki način širi još od Potresa?

LIN: Točno. Pogledala sam još jedan film, *Lemonade Joe*, ne bih li pronašla još materijala. Riječ je o zaista brilljantnom četvrtkom vremenu iz šezdesetih. Taj je film prava kritika kapitalizma i to vrlo inventivna kritika montejgovskog stila. No iskreno govorči ja sam izabrala još jedan film kojeg ce oni operisati. Tako da sada možete vidjeti određene kaučupne slike, podrške, smiješne grimase - sve je to iz *Lemonade Joe*. Svi me ti elementi na trenuče podejstuju na nijemi film i to mi se sviđa u kombinaciji sa scenama Lilian Gish koje postavljamo. A mislim da i pjesme Jamesa Taylora, zajedno s pjesmom koja ide nakon Matthewovog monologa, unose neki maleni obrat, imaju stih vremena, nešto američko. Više je to suprotno, no volim kako se povezuje s materijalima koje smo izvukli iz tog filma.

STEVE: Dobro, a kako ste onda uklonili pjesme Jamesa Taylora?

MATTHEW: Krenuli smo od strukturne ideje - napravili sekvencu pokreta u vremensko-prostornom trajanju koje održavaju spiralu Fibonaccijevog brojnog niza. Znaci kredimo od 377 sekundi, preko 233 sekunde i tako dalje dok se spiralno ne spustimo do jedne sekunde, a onda opet nastupi na šest minuta i sedamdesete sekunde. Da bismo lako prepoznali momente promjene tih vremenskih jedinica pronašli smo glazbu odgovarajućeg trajanja. Dvije pjesme Jamesa Taylora čine jednu vremensku jedinicu traju točno 377 sekundi. Sljedeća jedinica je Cardewova klavirska skladba, a nekon toga su Beach Boys, osim što smo maknuli 98% Beach Boysa tako da su ostali samo zvukovi prelaza, zvučnog signala.

KAREN: Naravno da možete neći i druge pjesme istih trajanja. Nema razloga konstati te dvije pjesme uokolo nešto time ne želite postići. Mislim da se Matthew jako vezao na James Taylora.

MATTHEW: Smatram sam da će fenomen kao takav biti zanimljiv. Ne povezujem ga ni sa čim.

KAREN: Vidite, ja mislim da se obje pjesme Jamesa Taylora izuzljivo tiču popravljanja. A također su zaista američke. Prva pjeva o kaučiju, zar ne? On je sam, usmijen i pjeva samome sebi radi samoodržanja. U četvori on samog sebe uspavljaju. Pjesma Rockabye Sweet Baby James je o njego-voj duši kojoj nešto nedostaje, kojoj treba popravljanje. A druga je, po mom mišljenju, o potpunoj met-

alnjoj oboljelosti, o bolesniku u duševnoj bolnici. Neki se ubiju... a s time se, razumiješ, valja suočiti. Prije smrti je bar postojala mogućnost da ih razgovore i razgovarati s njima, no ta opcija više ne postoji. Stoga se za mene tu u potpunosti radi o popravljanju, bez ikakve interpretacije. "Video sam vratu, video sam kuću, video sam sunčane dane za koje sam malo da nikada nesigurni bavljam". Radi se o maničnoj depressi "Ali ujek sam mislio da će to ponovno viđati". Neda, znate, sjetim se da se me u djetinjstvu slušanje te pjesme naprosto ubjalo. Tako je nevjerojatno tuzna.

BRYAN: Možda ta pjesma, zbog naše povijesti - govorim o nama koji smo bili djeca ili tinejdžeri kad je ona bila popularna - djeluje na nas, donosi određeni rezultat u slika u sjećanje.

KAREN: Ali imo neliči i u tome što Litō stoji na jednoj nozi tijekom čitave te scene. U početku nju to prehvara u kubacija, a onda... jednostavno proizvodi neki drugi učinak. A i publika se, prepoznavajući, u tom trenutku piše: "Zar čemo čuti sve pjesme Jamesa Taylora?" Tako da i to uresi malu destabilizaciju, čini mi se.

STEVE: To što Litō stoji na jednoj nozi tijekom šest minuta i nešto sekundi se može čitati kao vrlo smisla poruka. Nameće se stvaran ječajući neprekidnosti i uaredotočenoći - i to do te mjeru da se ne sjeđam da sam tako nešto vidio u predstavama Goat Islanda sve od sekvence trijanaču ruku u predstavi *How Dear to Me the Hour When Daylight Dies* (1995.). No postoje i drugi trenuci mlađi i stariji, tako nisu toliko ekstremni. Jeste li se namjerno odlučili fokusirati na takav tip neprekidnosti?

LIN: Da, i moram reći da je sve proizšlo iz promatranja Litine noge. Bila sam u stvari oduševljena tom neprekidnošću, što je ujedno bio prvi pokazatelj za činjeni rad. U radu na svakoj predstavi sjećam da nastaje jedan novi svjet - i to, po mom mišljenju, treba biti svjet o kojem malo znam. To sam definitivno sjećala u Potresu, u Bryanovom monologu iz prvog dijela: svi smo sjećali određenu razliku. Neprekidnost nam također nije potpuno neponovljiva, no kako sada izražavamo na njoj - što znači činimo - stvari se polako počinju sklapati. Moram priznati da je suradnja s Lucy Baldwin na knjizi snimanju u mnogobrojnu izvršila utjecaj - s obzirom na ideju "scene koja nedostaju" o čemu je Matthew govorio. Razmišljala sam - itko ako presemljivo neprekidno iz scene u Litō u scene koje nedostaju i ažljeno s publikom za vrijeme njihova trajanja. Time se automatski nametnulo razmišljanje o popravljanju, ali i o tome kako preseći popravljati... Očito je Simone Weil izvršila zračenja utjecaj na neke od demonstranata iz "Zvezdeset" koji su praktično gradanski nepusti. I oni su prigrili tu ideju kao oblic protesta: "Samo nemojte ništa raditi, stojte tam!" Znači razmišljati o pojedincima s kojima smo Matthew i ja dugi suradnici, "glasovi u divljini", koji su otili u Irak i uključili se u "judski štit". Itko su nispričali i u izmeliči, stali pred budićem, što me uputilo na shvaćanje neprekidnosti i potomnosti kao načina popravljanja. Naravno, da je netko došao pogledati našu rad u toj fazi njegova nastajanja, ne znači da je ideja popravljanja, ne znati bi li mu ta ideja bila transparentna. No kada je riječ o narmi, da bismo mogli doći do nešto određenijeg, kao da prvo moramo izreći u obzir kontekst oko popravljanja i ponuđuti ga.

STEVE: Minuta sutnje koju sada inscenirate kao "početak" koji nedostaje - čini se izvješnje uspostavlja kontekst za takvo shvaćanje neprekidnosti i usporavanja. Ne treba poznavati suvremenu izvedbenu umjetnost da bi se znalo da promatrati minutu sutnje ima veze sa željovanjem i prianješnjem.

LIN: Mislim da je to vrlo bitno. Za mene minuta sutnje snažno privlaže sjećanje gubitka i oduševljenja. Kada smo probavali Bryanovo ispirujuće publiku zbog plesa koji nedostaje, on je u jednom trenutku, improvizujući, rekao nešto o izgubljenju gubitka - "to smo izgubili" - ja sam ga zauzavila i zadržala taj trenutak. Nešto ste izgubili i ne možete to više nadati, nedostaje vam to... stvari koje nedostaju. Sve je to vrlo bitno.

BRYAN: I čekanje, također. Mani se ono čini jako važnim. Neki korjeni neprekidnosti su i u filmu *Institute Benjaminja*. Riječ je o filmu brade Quay u kojem glavni lik dolazi u Institut gdje se uči uslužiti drugu ljudi - postati konobar ili bater ili nešto slično. On prilazi svom učitelju i kaže mu: "Mislim da mogu biti od koristi nekomu u svom životu." I tako on počne uzimati satove na kojima se nade neke čudne vježbe kretanja, riješanja, postavljanja učionice i otvaranja situacija u kojima mogu biti od usluge drugima. Jedan od likova, kad nema što raditi, vježba stajanja na jednoj nozi. Litō je baš to oduševljen.

LITŌ: To je bio moj odaziv na uputu koju je Lin dala nakon one inicijalne, o popravljanju: "Pokusaj melodijsku i popravljujuću melodijsku", ili tako nešto. Ja sam izvila stajanje na jednoj nozi koje je bilo malo više ikonografskog, no zadržano je samo stajanje na jednoj nozi. Prilagođeno naporan zadatak za izvođenje. Pretpostavljam da bih pri izvođenju toga tako mogla upasti u meditativno stanje i zahvati se, ali ja to ne činim, znači pokušavam nešto prenijeti - moram vježbati, ne gubiti vrijeme - a to se povezuje s puno drugih elemenata predstave: idejom slubljenja ili vjernosti.

BRYAN: Ako postoji način popravljanja i ako možemo krenuti od te ideje i približiti je ideji slušanja, onda u ovoj predstavi postoji doslovna veza s onim što bismo mi željeli svijetu, a tu leđi i shvaćanje tog oblikovanja da se svijet... oporavi. Ili čekanja na našoj prilici da učinimo nešto za svijet. Mi se na neki način ovom predstavom pripremamo za to. Kao da se učijevatavamo za stvari događaj poput likova iz *Institute Benjaminja*.

KAREN: Smješno je da čekanje nije baš ono što vam nužno pada na pamet kada pomeštate na služi - koliko oni provedu vremena čekajući u međukremenu. I, nавако, mi nazivamo lude koji poslužuju u restoranima "waiters". Oni su osoblje koja "čekaju". Čekaju da vam nedio zahteva pa vam to donesu.

MARÍK: Ono što je mani u ovom trenutku zanimljivo jest to da mene ta pažljivost, slušanje ili čekanje doveđe do stanja iscrpljenosti u predstavi. Stalno mi padaju na pamet stražari Buckinghamske palače čija je uloga da vrlo pozorno čekaju, služe nekome tko je iza njih - kraljici. Njihov je zadatak potpuno neponičivo stajati pred palatom nekih četiri pet sati u komadu. Neponičnoć je zaslužna vredna za ovu predstavu, no iscrpljuje me i mudi me - to kako je odzeti. Takođe je održavati pozornost. Na primer, ja u jednom dijelu predstavite držim plastičnu cijev u ustima i optičke člesne minute što je zapravo prilično bolno. Na to je primjer te nepokretnosti, te mimočit islovenjeno puno napetosti.

LITÓ: U istojenju na jednoj noći je zanimljivo to da se uviđek tresem kada igram predstavu, ali se nikada ne tresem na proli. Moje tijelo reagira na činjenicu da je gledano u svojoj nepokretnosti. Znači postoji potiskotorski u blizini nepokretnosti, u nepotpunjivosti toga, no još mi je teže početi se kretni. Uvijek postoji trenutak prijezla iz "nepokretna sam, stojim u svojoj osi" u "ima me po čitavom prostoru: akcija akcija akcija akcija", tragička da se to događa sve četiri i četiri u cijoj predstavi.

STEVE: Što nasa vraca na ono što je Lin govorila da usmjerava izvedbu prema onim dijelima krajnjim točkama - nepokretnosti i frenetičnoj akciji...

LITÓ: S tim da moram napraviti prijenos iz jednog u drugo. Da biste mogli prevoditi jezik, morate mijenjati sebe, morate ući u tudi nadin gledanja na sferu. Morate postojati taj pomak. Ima nešteto i u toj ideji prevodenja, nešteto što se događa zahtijevajući različitim jezicima koje čujete u predstavi, ali također i promjenama fizičke napetosti i fizičke pozorijnosti.

KAREN: Na postoji i strujanje, jer pri prevodenju sa mjerjena impulsa, postaje nešteto drugo. To se pojavljuje već u samom početku predstave - korditno čvije varljive Celenove pjevme, a i u knjizi stoji da je "engleski prijevod razlikuje od njemačkog". Možda morate poznati njemački da biste to mogli primijetiti, no usprkos tome mislim da je vrlo učudivo. Kasnije, kada Matthew i Mark izvode dosjetku Tommija Coopera, tada, ako publika uspije čuti Matthewa kako šapnuje Marku, primijetit ćete da Mark ne izgovara baš ista riječ koja je čuo od Matthewa. On prevodi... Mislim da ćemo tražiti još momenata u kojima se događa takvo strujanje; u kojima se događa određeno prenasmjeljivanje - postoji stvarna ili prijevod ili neki korak iz jednog stvari ili verzije u drugu.

LITÓ: A moćna to strujanje jest popravljanje.

LIN: Simone Weil je rekla da je "kulura oblikovanja pozornosti". To su riječi riječi koje, iako ne koristimo u predstavi, puno toga upućuju u predstave. Ako krenemo od ideje popravljanja i razmisljamo što znači živjeti u Americi u ovom trenutku ispada da se moramo stalno kretati da bi nam osobne vrijednosti bile učinljive. Morate biti u potenciju, morate dokazati svoju produktivnost kao osoba, a to je zaslađujuće crima koju se ne kreću. Takođe iko je bolestan, neima novaca ili nije u potenciju na taj kapitalistički nadin, on je sada isključen čak do te mjeri da na više pripada ni nešto kulturi. Stoga po meni popravljanje ima vezu s nepokretnošću, kao prvim konzicom - morate biti u mogućnosti vidjeti i upijati ono što se događa oko vas. Morate se zaustaviti na trenutku i ...

KAREN: I čekati.

LIN: I čekati. Također mislim da se ideja postajanja drugim - da Simone Weil postaje Paul Celan ili Lillian Gish, primjerice - nešto povezuje s idejom čekanja, iako si to još nisam do kraja razjasnila. Dejećam da postajati nešto drugi podrazumijeva aktivno stanje, no znam da u tome isto tako ima nešteto što traži čekanje. Mislim da ima vezu s tim da morate modi vidjeti drugoga time što ste u mogućnosti pozorno promatrati i začekavati drugog uz sebe, ili u sebi. Tako nešto je nazimljivo o tome.

MATTHÉW: To se veža na govor W.G. Sebalda kojeg sam unio i u kojim je zainteresao work-in-progress izveden u Glasgovu. Riječ je o vrhuncu grozljivog izbudišnja, histerskom sjekanju na zahvorsko mlađenje kojeg se priječa osoba koja ga nije iskula. Sebold je napisao taj tekst o Jeanu Améryju, pisacu kojeg su mučili tijekom drugog svjetskog rata, koji je preživio i pisao o tome. Zaintrigiralo me to što je Améryje pismo o vlastitom iskuštu vrlo simeeno, vrlo intelektualno, dok se Sebalдов pismo o istoj temi čini znotrajne hišerijalno. Sebold je posjelio mjesto događanja i protivio neku vrst eksplozije sjekanja i tjeskobne. Međutim, to nije nazina fraterije koju bi ustalio osjećaju dočvijk koji je iskuso mučenja. Znači nidi se o sjekovanju s rubova zatrepa traumatskog iskušta, određenom približavanju... Opet, počuvali smo ga pri traumi kroz riječne jezike. No zanima me unijet u predstavu i sam Améryjev tekst u kojem govorila kako je, kad mu mučenje pada na pamet, jedna od stvari o kojoj misli etimologija riječi "tortura" koja dolazi iz francuske riječi za "uvtiranje". Bilo mi je to zanimljivo zato što (1) je on upravo o tome razmisljavao dok su ga mučili i (2) što je uvtiranje poput našeg kretanja uz i niz spiralu Fibonaccijevog niza. Njegova ruke breviju uvrnute iza leđa i on shvaća "da, tortura znači uvtiranje". Uvtiranje tjeles, ili uvtiranje i odvrtanje tjeles - u smjeru i suprotno od smjera kožuljke na satu.

STEVE: To se, dakle, povezuje s Bryancovim govorom o popravljanju vodokorita.

LIN: No postoji nešteto u tom monologu, u perspektivi tog monologa, što je u priličnom kontrastu s Bryancovim. Bryancov govor jest o mijenjanju perspektive: rotacija mada idu u smjeru ili suprotno od smjera





kazaljke na satu, ovisno o tome s koje je pozicije promatraće. Dok je Matthewov monolog, smatram, o određenicičkih inicijama koja se ne mijenja: nju održavate, ona se ne kreće. 'Vi jednostavno morate održati takva sjećanja. Taj monolog je jedno od onih mjesto gdje imamo, ne bilo neka loša kazaljka, ali budno je kako on leži u tom trenutku - Matthew, nismo, ne govorim bilo puno prije toga, i onda, odjednom, izbrija sve. To mi se svida i želim to tako ostaviti. Puno je stvari koje možemo učiniti s tim monologom - skratiti ga, na primjer. Međutim, osjećam da bismo trebali predstaviti prvič tom monologu. Mislim da predstavlja to tržište. Tek kada to napravimo, možemo izmijeniti i monolog - doduše, već smo ga male izmijenili. No željela sam taj tip ferova... Ostale stvari su predstavljene u iluzivnije, no ovde se radi o konkretnom izbačaju.'

STEVE: Naravno, mučenje je, opet, zastražujuće relevantno upravo sada s obzirom na to što se sve možda dogodilo arapskim zatvorenicima koje Amerikanci drže u Guantánamo Bayu. Neki član sam gledao viješt u kojima su vrlo hladnjivo prikazali popise, tiskan u finoj grafici pod naslovom "mučenje", svih načina koji mogu biti korisniji u izvlačenju informacija iz tamošnjih zatvorenika.

MATTHEW: E, pa to je jedno od nečistotkih obilježja Bushove administracije, toj stav "e, pravila su se sada promjenile i sve je to sada OK". Čak da i veliki broj Amerikanaca sada o tomu diskutiraju na radio da je to sada OK jer, ipak, pravila su se promjenila. Zato mi moramo raditi to što radimo. Nije to vrlo svjet koj je nekad bio. Gore je čak i od cenzure, zaista, to poimanje da jednostavno funkcionišemo pod drugačijim pravilima. To je, ujedno, i razlog što se mi vratimo ludima poput Paula Celana i Simone Weila. To su impulsi koje jednostavno moramo usmjeriti u predstavu. Ne znam je li predstavu dobar način za usmjeravanje tih impulsa, ali to je sto mi činimo.

STEVE: Rekao bih da to podsjeća na uzaludno vjerovanje u svrhovitost molitve. U najmanju ruku, ako shvarate, ne unštavate - na određen način pridonošite već postojecu vrstu shvaranja.

MATTHEW: Postoj jeo jedan moment kod Jean-a Améryja u kojem je Sébastien pišao; Améry je uspio preživjeti rat zahvaljujući grčevitoj vjeri u slobodu mišljenja. Bez obzira na okolnosti, njihovu bezmetnost, svakochinjesticu, neznačajnost ili nevaljnost - to je bio način njegova preživljavanja. Kada sam to pročitao, pomislio sam kako to zaista pomaže.

STEVE: Kartonski stol kojeg koristite u toj sceni je tako prekrasno klimav - vrlo "čudno" sjeda u kombinaciji s težinom tog govora.

MATTHEW: Ne znam što me inicijalno ponukalo da unesem Sébastienov težak, no namjerao sam ga postaviti na komičan način. Sjedam se jednog goga Tommyja Coopera: imao je neki stol pun magičnih trikova i kad ga je podigao, noge su otpale, a on je samo ostao tako stajati bespomoćan. Strašne forse. Strašno smjelja situacija. Razgovarali smo i o lakoći, zazeli smo predstavu učiniti lakom za transport, ne prenosi velike težine stvari i placati dodatne troškove transporta. Zato sam napravio taj kartonski stol, a kako je on postajao sve nesigurniji, pomislio sam - vidli zanimljivo - nesigurnost stola u kontinaciji s težakom koji je tako postojan i monumentalan. Učinil tu čudnu, unutrušnju stvar da ga pokupište poduprijete i učinil je postojanjem gotovo da podsjeća na deljeviju nadrealizma. Jedan gledatelj naša prva prezentacija ovog načina je da je vrlo zanimljiv komentar - ta osoba nikada nije vidjela ništa jednu način predstave, a komentar je bio: "Mislio sam da je to popravljajuće, stabilizirati nešto nestabilno." U tom momentu smo shvatili zanimljivost te ideje nesigurnosti. I ona se ljeđo uklapala u priču o prevođenju, prazninanu, odsutnostima, puškušima... Mi prevođemo cijelu jednu teksatu sklonjivši ih način popravljanja. Kao da je dovršenost ono što ostičešće, ili nešto u tom smislu.

STEVE: Znali, veliko je pitanje da koje mjeru završena predstava može biti "dovršena" - s obzirom da radite s idejama fragmentacije i gubitka. Obito je da u ovom trenutku postoji još čista nerazjačljiveni pitanja o predstavi. Šta biste rekli, u kojoj se fazu nastajanja?

LIN: Rekla bih da smo skoro na pola puta, a radili smo, vjerojatno, punih devet mjeseci. Prošla je godina i pol, no nismo radili svi to vrijeme...

KAREN: Radimo već dugo, ali ne stalno. Tako, na čudan način, postoji veća mogućnost za upitivanje informacija i materijala zauzimajući tome što je stvarni raspon vremena veći. Ako iztečete sve vrijeme kada nismo radili zajedno te uzmete u obzir samo vrijeme koje ješmo proveli u zajedničkom radu bili bismo u prilično ranoj fazi procesa, u usporedbi s drugim predstavama. Međutim, ovi put smo uspješi više napraviti jer radimo na predstavi individualno i kada nismo zajedno.

BRIAN: Prekidi su vrijeme slušanja. Ponekad treba dosta vremena da se radi ideja ili da nepravile vezu među shvarima - to se ne događa automatski.

KAREN: I jednostavno se drugačije radilo na ovoj predstavi. Mislim da se znakli put kada započinjemo raditi na novoj predstavi, svjesno trudimo tomu pristupiti na malo drugačiji način. Inčećte bismo upali u rutinu, razumjeli? I mislim da je stoga što se Lato pridružila skupini, vrijeme za zajednički rad ograničeno jer one tvoi u Evropi većinu vremena. Pe umjetio da u tome vidimo problem, što bi bilo moguće, mi kažemo - OK, šta nam se time nude? Povoljnost koja nam se pružala jest imati to prilagođeno vrijeme raditi.

STEVE: Znaci da se vrlo toga dogodila izvan pokušane dvorane. Dopisujete li se puno e-mailom i slično?

KAREN: Ne. Ali mislim da individualno proizvodimo puno, tako da kada se sastanemo, puno se shari uštiru dogodilo. Kao i u predstavi: čekamo, ali čekamo pozorno.

STEVE: Što se još promjenilo Litinim dolaskom u skupinu? Kako se promjenio proces rada na ovoj predstavi zahvaljujući njenoj prisutnosti?

BRYAN: Mislim da je izvannredno drugačiji. Postoji potpuno novi senzibilitet za kretanje jer je Litō plasada, što nitko od nas nikada nije bio, niti tvrdio da jest. Postoji tjelesna preciznost, zaista napredna "vještina o tjelegu" koja je vidljiva u materijalima koje je ona donijela u proces rada. Trenirani plesači često imaju problema s izvođenjem "ne-plesnih" pokreta koja mi izvodimo, no za Litō je to bila zaista prirodna stvar.

KAREN: Njen vlastiti rad ima takvu kvalitetu. Ne dolazi se kao netko tko se bavio baletom, modernim plesom ili nečim sličnim.

BRYAN: Pa ipak, ona unosi svijest o tjelesnim detaljima u taj ne-plesni rad koji ne bi bilo bez određenog treninga. Tako da mi se čini da imamo zaista zgodnu mješavinsku potpuno alternativnog vokabulara kretanja i pažnje usmjerenje na detalj koji možete naučiti samo ako ste se ozbiljnije bavili plesom. Mislim da možemo učiti od nje.

KAREN: Ne bih se baš u potpunosti složila s time. Slabem se kad je u pitanju novi senzibilitet koji se shvata, ali zaista mislim da se naš način rada u biti nije promjenio. Matthew je, primjerice, proučavao plesače puno prije nego je Litō ušla u proces.

MATTHEW: Dobra, ja uvek pokusavam plesati!

KAREN: To možete vidjeti u Potpisu, njegovo oproštanje Dominique Mercya, plesača kompanije Pine Bausch. On zaista želi biti takav plesač. Tako da Litin dolazak predstavlja susret koji je zanimljiv. Litō već jest ta plesačica.

LITŌ: Ja sam se brzo snadila u takvom načinu rada. Nije to bilo iznenadjenje, već samo nešto čemu se već prileglo. Zapravo, rekla bih da mi je najčešće bilo to što moram stalno nositi cipele. To podržavaju moju drugačiju način radu s tjelem nesuprot bosonogom radu na plesnoj improvizaciji u studiju. Sto je moja sredina. Umjesto toga, imamo cipele na nogama, pod je ih ipak, razna tjelesna koncentracija je negdje više u tjelegu, više u glavi nego u nogama. Pa opet, na čudan način, manje je u glavi nego sam način, jer razgovor o tome što se želi postići i nije bilo privlačno suradnja. Umjesto da pokusavamo sve razumjeti, promatramo stvari po putu. Rekla bih da u radu s Goat Island postoji naznačena nevjernost, ili intuicija - ne pretpostavlja se s objasnjenjima. U najmanju ruku stvari ostaju neobjasnjenje. Primjerice, zaista nešto s nečim dolazi na probu - može vam dati par razloga, ali ne užad se u veliku diskusiju oko toga. Puta se da dio kojeg ste unijeli potne govoriti za sebe i potne isjaviti na drugim mjestima. Kao kap vode u moru - nalazi svoje mjesto, no istovremeno ima svoj znacaj.

BRYAN: Po mom mišljenju, upravo se jučer tako nešto dogodilo. Karen je donijela tekst Simone Weil o zatčujućem, putemom nudjenju... Ne sjedam se točno...

KAREN: "Oče, otvri ovo tijelo i dišu od mene sebi na korist, i neka ništa ne ostane od mene, zauvijek, osim samog otrgnuta, inče ostaje nitištvost."

BRYAN: Ovo na neki način urodi značajan prekretnik jer takav kojeg smo imali prije nije predstavljao Simone Weil - ona je bila neka vrsta postava koja će postati Simone Weil - ovo sadu baca potpuno novo svjetlo na čitav rad. Nosi određeni duhovni smisao, ali duhovni smisao koji je povezan s tještančolju.

STEVE: A opet se ta rečenica izpela povezuje s idejom mučenja.

BRYAN: Da, ali ona možda donosi radu, svojom otvorenosću, svojim davanjem. Radili smo i s novim tekstom Paula Celanu koji nas je inspirirao za nastavak predstave. Imaju jedna pjesma u kojoj se on pita kada će procovati rujnike ruže. Riječ je, negođam, o jesenjem ružama koje predstavljaju zadnju nadu za život usprkos dolasku zime.

STEVE: Zabrinjava li vas činjenica da bi ljudi mogli automatski povezati taj stih s dogadjajima 11. rujna?

LITŌ: Sviđa mi se nastav. Namo još sigurni hoće li on ostati upravo zbog te riječi rujan. No, vidite, mene zanima povrati rujan. Ironija je u tome što nitko u grupi nije spomenuo 11. rujan kad je nastav prv put predložen u Bristolu sve dok Litō nije nazvala Borisu, svog dečaka, pa je Mark nazvao Judda, svog dečaka, i neki im nastav predstave, a oni su odgovorili: "O, 11. rujan". Nakon toga je razgovor izgledao: "OK, razmisliti čemo... Prezentaciju čemo rad-u-nastajanju pod ovim nastavom i vidjeti koliko se jako to učitava; učišće je negativno na predstavu." No avdio mi se nastav odmah čim sam ga čula i nisam pomisila na 11. rujan, barem ne svjesno. Ima nečeg u jeseni, a osim toga sviđa mi se kako nastav ulazi u igru na samom početku predstave kada ga Litō, s druge, čita u prijevodu Hélène Cixous. Jako nam se dopao Celanovo pjesništvo u svojoj čuđnosti. Naravno, u engleskom prijevodu, no ipak ostaje to čuđost... Ta napuknutost. I to se trenutno čini vito, vito točnim.

ISSN 1331 - 0100



9 771331 010006

